

وزارة الثقافة

منحة مباركة من منح الثورة

بقيام السيد الأستاذ تروت عكاشة

المتخصصين في الدراسات المتصلة بهذه البيئة : أثرياً ،
وجغرافياً ، وتاريخياً ، وعنصرياً ، وحضارياً .

وكان الهدف من هذا واضحاً في ذهن نابليون ،
وهو أن يحاول السيطرة على الثقافة في هذا الإقليم
بمختلف صورها ، وتوجيهها في الاتجاه الذي يكفل له
البقاء ودعم مكانته في بلاد الاحتلال .

وقد حاول نابليون بالفعل محاولته ، وعهد إلى أن
يناطب الجهات باللغة التي يفهمونها ، ولكن جميع
هذه المحاولات أدت إلى عكس ما كان يريده نابليون ،
فلذا جميع الأجهزة الثقافية التي أقبل بها هذا الغازي ،
تنقلب في خدمة البيئة ، ونمو الثقافة القومية في طريق
نموها الطبيعي ، لا في الطريق الذي أراده الغازي الوافد .
وذهب نابليون ، وذهب الاحتلال الفرنسي .
وبقيت ثقافة هذه الأمة لأبنائها .

وأقبل احتلال آخر ، أثقل وأطول ، هو الاحتلال
الإنجليزي ، وحاول هذا الاحتلال نفس المحاولة .

حاول أن يحول أبناء الشعب إلى إنجليز .
وحاول أن يغير اللغة ، وأن يؤثر على مفهومات
الناس ، وأن يسيطر على طريقتهم في الحياة ، وأسلوبهم
في التعامل .

وشهد هذا الإقليم زحفاً ثقافياً بريطانياً ، بجوار

لم يكن إنشاء وزارة الثقافة والإرشاد القوي
عملاً هيناً في ذاته ، ولا يمكن اعتباره مجرد إنشاء جهاز
جديد من أجهزة الدولة ، اقتضته طبيعة تنظيم الأداة
الحكومية .

ولما كان إنشاء وزارة الثقافة في هذه الجمهورية ،
منحة من منح الثورة ، قدمتها لأبناء هذه الأمة ،
لتصحح وضعاً ثقيلاً من أوضاع ماضٍ طويل مرير .

والذين يعودون إلى تاريخ حديث مريرنا في
نضالنا بتبيين - لو أنهم تعمقوا النظر والدراسة - أهمية
هذه المنحة العزيزة التي قدمتها الثورة لبلادنا .

لقد أقبل نابليون غازياً هذه البلاد ، يراوده حلم
استمراره قديم ، وهو أن يحطم عناصر المقاومة في أبناء
أمتنا ، لتلين له قناة أبناء الشعب ، وتسلم له السيطرة على
البلاد إلى الأبد .

وقد كان نابليون - كأى غازٍ محترف - يدرك
أن عناصر المقاومة في أبناء شعب هذا الإقليم ، كامنة
في نفسه ، وفي ثقافته ، وفي الحضارة القديمة العريقة
التي شحذت فيه الهمة ، وعمقت فيه الشعور بمسئوليته
القومية ، وأتاحت له استقلال الشخصية ، فلا تميل
ولا يلدن ، ولا ينهار أمام الأحداث .

ولهذا فلم يكن غريباً أن نرى نابليون يعنى بأن
يستقدم معه ، في الجيوش ، والجحافل والذخائر ،
ومواد القتال ... مطبعة ، ومجموعة ضخمة من العلماء

ولكنّا انتصرنا على كل هذه المحاولات .

فلمّا تمّ هذا النصر ، وتمكّنت الثورة من تأمين ظهرها ضد خصومها ، وضد أعدائها في الداخل والخارج معاً ، اتجهت إلى الثقافة تؤمّنّها بدورها ، لانتصارات المستقبل التي تعمل لها ، وتحلم بها ، ونضحي من أجلها .

فكانت هذه الوزارة منحة من منح الثورة لأبناء هذه الأمة .

ومهمتها واضحة ، وهدفها مفهوم ، وهو أن تنقّي ما عساه يكون قد لحق بثقافتنا من شوائب ، وأن تؤكد في أبناء أمتنا الثقافة الأصيلة الحرة القائمة على تراثنا ، وانتصاراتنا ، وطموحنا إلى مستقبل أسعد .

والذي أرجوه هو أن تستطيع هذه الوزارة أن تؤدي دورها هذا ، كما ينبغي أن يؤدي ، وأن تقوم بواجبها على خير ما نرجوه لها .

إن وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، هي الأمنية العزيزة الغالية التي طالما تمنينا قيامها ، وهي إحدى قلاعنا في مقاومة خصومنا ، وتحصين أبنائنا من محاولات الغزو الفكري .

ولهذا فإن صمودها في الميدان ضرورة تحتّمها المصلحة القومية لبلادنا ..

وستصمد وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الميدان ، لأن وراءها قلوباً كبيرة تساندها ، وثقافة قديمة عريقة تكون أضخم رصيد نعتزّ به في كفاحنا . والله يوفقنا .

الرحف الذي شنه الاستعمار البريطاني على نُظم التعليم ، ونظم الإدارة ، ونظم الحكم .

بحوار الاحتلال العسكري ، والسيطرة السياسية ، والاقتصادية .

فهل نجح الاستعمار البريطاني في تغيير طبيعة هذا الشعب ؟

وهل تغير شيء من العناصر الأصيلة في أبناء هذه الأمة ؟

الحقيقة أن شعورهم بهذا الاحتلال ، وإدراكهم لهذه المحاولات ضاعقت عناصر المقاومة في هذا الشعب ، حتى لقد ازداد صلابته ، وازداد مناعة ، وازداد على الأيام قدرة على التحكم في مصيره .

فما أن قامت ثورة ٢٣ يولييه ١٩٥٢ ، حتى أسفرت المناعة والمقاومة ، عن قوة هائلة أثبت الشعب عن طريقها أن نفسيته أعصى على محاولات الاستعمار ، وثقافته أبقى من محاولات الاحتلال ، وحضارته أعزق في سجل الزمن من فساد الحكم ، وفساد الدمة ، وفساد الضمير .

ولولا أننا شعب ، قامت ثقافته على أسس راسخة ومتينة ، ولولا أننا شعب بُنيت حضارته على الصلابة واللقّة والصبر .

لولا هذا ، لأمكن أن تنتجح محاولات الاحتلال الفرنسي ، والاحتلال البريطاني والحكم الفاسد ، ومصالح الإقطاع ، في التأثير على عناصرنا الأولى ، وبالتالي في التأثير على ثقافتنا ، بما يهدد شخصيتنا .



الجمهورية القومية العربية

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

بتحليل الجماعات فيجعلون من هذه الشعبة فلسفة مستقرة محددة بين المعروف من فلسفات التاريخ . ولكن كيف السبيل إلى اصطناع الاستبطان عند دراسة الجماعة وهي كيان كثير الوحدات، تختلف العناصر ، متشابهك العلاقات ؟ الواقع أن الجماعة تُحس نفسها الكلية كما يحس الفرد نفسه الواحدة ، وأن هذه النفس الكلية تتضح للمجتمع نفسه ، كما تتضح لغيره من الجماعات كلما ارتبطت مصالحه العامة أو استُثير لتحقيق وجوده العام بعمل عظيم . وقد تكون هذه الإثارة رسالة إنسانية سامية ، أو مطعماً قومياً بعيد النور في نفس الجماعة . ونحن نلاحظ ذلك في عرس جنيد الوحدات الاجتماعية الصغيرة كالأسرة والعشيرة وما إليهما فلإن ارتبطت مصالحها بمصالح غيرها ، أو اهتز كيانها بعلمة فادحة تخلخل وجودها ، أو استجابت لدافع يُعلى من شأنها بين الأسر والعشائر ، فإن وعياً عاماً مشتركاً ومتجانساً يسيطر على جميع أفرادها ، ومن هنا كان للأسرة وجندائها ، وللعشيرة وجندائها ، وللقبيلة ثم للأمة وجندائها أيضاً .

ومن حسن الحظ أن أعظم المقومات الإنسانية ، وهو اللغة ، يُعدُّ ظاهرة اجتماعية ، ووظيفة هذه اللغة ليست كما ذهب إلى ذلك النحاة الأقدمون ، مجرد الإفادة والإفهام ، إنها أوسع من ذلك مدى وأعمق بكثير ... إنها تحقيق الوجود للفرد وللجماعة على السواء . إنها علاقة الفرد مع نفسه ومع غيره ... وعلاقة الجماعة مع نفسها ومع غيرها ... إنها خبرة

يرى معظم الدارسين بحق أن مناهج بعض الاجتماعيين تُعاني نقصاً واضحاً ، وخللاً ملحوظاً . ذلك لأنها تعتمد فقط على تسجيل الملاحظات الخارجية ، واختيار النماذج الجزئية من مختلف القطاعات ، والعمل على تصنيف الظواهر والحكم عليها . ومعنى ذلك أن المجتمع إنما يُدرس من خارجه ، فإن أضفنا إليه أن بعض هؤلاء الاجتماعيين قد يكونون من قطاع بعينه أو يمثلون - عن غير قصد - وجهة نظر بعينها تكون ملاحظاتهم وأحكامهم ، أو يكونون غريباء تماماً عن المجتمع الذي يدرسون ، أدركنا مدى الخطر الذي يكمن في هذه المناهج الناقصة ، ومدى الإبهام الذي ينمكس على المجتمع نفسه من النظر إليه من زاوية بعيدة عنه أو من قمة كيانه كله .

وإذا كان علم الاجتماع لما يستقر في مكانه الثابت - عند بعض المهجين - بين العلوم القائمة على الملاحظة والتجربة ، فإنه يشبه ، إلى حد ما ، علم النفس في حاجته إلى الملاحظة الباطنة أو الاستبطان . ونحن نعلم أن علم النفس وعلم الاجتماع يلتقيان بل يتداخلان ، وأن هناك شعبة قائمة برؤسا تُعرف بعلم النفس الاجتماعي ، وهي تقابل علم النفس الفردي ، وإن أنكر نفر من العلماء وجود العقل الجماعي ، وهذه الشعبة الأخيرة التي تمثل كمال التداخل بين علمي النفس والاجتماع ، تسمى التاريخ من قريب ، بل تقوم على الإفادة من أحداث التاريخ وتحليلها . وقد يُغالي المشغوفون

الإنسان في وحدته وتجمعه ، وحصيلته مشاعره ،
وحكاية سره ، وجعاع ترائه من جبل إلى جبل .

فإذا أردنا أن نلتصم وجدان الجماعة فعلياً أن نركز
اهتمامنا على هذه اللغة ، كما نفعل مع الفرد سواء
بسواء ، وهو التركيز الذي لا بد منه تقوياً للصبح
الاجتماعي ، وتخلصاً من النقص أو الخطأ في الحكم

على الجماعة ، وثباتاً لمكان الرصد الاجتماعي ، وهو
الوضع الداخلي - لا عند القمة ولا من الخارج -
الذي يمكن الباحث من الملاحظة الدقيقة الصحيحة ،
ومن تسجيل نبض الوجدان الجماعي ، كما يُحسب في
نفسه وفيمن حوله على اختلاف طبقاتهم ودرجاتهم .

واللغة التي نقصدها ليست فقط مجرد الانبعاثات
الصوتية التي يغلب عليها اللسان ، أو عبارة أخرى
ليست المخارج المحددة من الحلق إلى الشفتين ،
وهي التي عرفناها بالحروف ، وليست الكلمات

والتعابير التي تألف من هذه الحروف وإنما يتلوه
فيها كل نشاط إنساني يُجسم المعرفة والخبرة
والشعور ، وموقف الإنسان منفرداً وتجمعا من الكون
والحياة والناس ، وهي لذلك تنظم الإيقاع والحركة ،
وتنتخب اللون والضوء . وصياغة المادة انتظامها
للمخارج والكلمات والعبارات .. ولكم* ألحنا على

أن الدارس يستطيع أن يفترض « لغة أم » تجمع كل

هذه العناصر ، كما افترض الغويون تلك الألسنة التي
استوعبت الخصائص المشتركة في السلالات البشرية
الكبرى .. يُدهش القارئ إذا قلت له إن لغة الأم
التي نفترضها أقرب ما تكون إلى الرقص التوقيعي
التعبيري الذي يأتلف من مواقف الأفراد ، وحركات
أجسامهم الموقعة ، وأصواتهم التي تسير المواقف
والحركات ! .. وهذا الافتراض يجعل الفنون لغة
تنظم الموسيقى والشعر والتمثيل وتشكيل المادة ، ويساعد
على فهم اتصال هذه الفنون بعضها ببعض ، وانفصالها
بعضها عن بعض ، واندماجها قبل ذلك في الشعائر

البداية الأولى ، وارتباط المعرفة بالشعور عند الإنسان
القديم .

والوجدان الجماعي يُلتصم إذن في تلك اللغة
الفنية ، كما يلتصم الوجدان الفردي . والفنون
- وإن تجاوزت وظيفتها الجالية في العصور القديمة -
تُعدُّ وثائق نفسية واجتماعية من الطراز الأول .

ولا يمكن أن يستغنى عنها المتخصصون حتى في علم
الإنسان القديم ، وهي أدل من بقايا المباني ، ومخلفات
الناس ، ومنرجات الأنهار والكهوف ، لأنها تتصل
بعقل الإنسان وقلبه مباشرة ، وإن كانت الأصوات
والحركات قد ذهبت بلذات أصحابها في الغابر .. فإن

حكايتها في المادة المصوغة أو المحفورة أو المنقوشة يشير إليها
وتمثل الأصدا المرجعة في دلالاتها ... ومهما يكن
من شيء فإن أخلاق الناس وقانون الاسترجاع في
الحياة جعل تلك الظواهر تبدو في الحياة الإنسانية حياً

بعد حين ، كما أن الجماعات البشرية لم تسر في مدارج
التطور خطى متساوية أو متساوية ، فهناك الجماعات
الموزعة على الأرض لاتزال تحكي في أعماطها وكيانها
وعاداتها وعلاقاتها ما كانت عليه بعض الجماعات في
العصور المتوغلّة في القدم .

ونحن إذا أردنا أن نتعرف على وجدان أمتنا العربية
الذي نحسه اليوم قوياً واضحاً ، ونلرك كيف كان ،
وما هي درجة نبضه واستيعابه لأحاده وعناصره ،
وامتداده في الزمان وفي المكان ، فعلياً أن نطرح
جانبا ما يقال من أن تاريخ هذه الأمة يقف عند
« الجاهلية » المصطلح عليها وهي التي تسبق البعثة الحمادية
بما يقرب من مائة وخمسين سنة .. لأن تاريخ العرب
أقدم جداً من هذه الجاهلية . ولقد فطن الأقدمون
أنفسهم إلى هذه الحقيقة ، وعرفوا هذا الطور الذي
سبق الإسلام مباشرة بالجاهلية الثانية ، وقالوا بوجود
جاهلية أولى قبل ذلك ، وإن اختلفوا في تحديد نهايتها

كانت ضرباً من ضروب الحرب ، الباردة نائياً - كما نقول في عصرنا الحديث - قتل من قيمة القبيلة التي يمثلها الشاعر ، وتنقص من قيمة القبيلة الأخرى التي يمثلها غريمه . وهذه المباراة في نظم الشعر على وزن واحد وقافية واحدة بين المتناظرين تشير إلى أن للشعر وظيفة جماعية كبيرة وهي الوظيفة التي بوأت الشاعر مكانه من جماعته .

وليس من المعقول أن يكون هذا الفن قد ظهر إلى الوجود فجأة على هذا التسق ، وهذه التقاليد المحككة ، وليس من المعقول كذلك أن تكون قصائد الشعر هي كل شيء في هذه الحرب الباردة . ولو أن المدارس الأدبي اصطنع شيئاً من الملاحظة الاجتماعية لفطن إلى أن هذه التقاض كانت - فيما نرجح - تنظم الحركة والإيقاع . وإذا كانت الأوصاف المبهمة في رواية الشعر لا تحكي كل ما كان ، فإن نأصل التقاض في المجتمع العربي الجاهلي وما بعده على هذا النحو لمعقد يثبت في ذاته أن هناك أطواراً أخرى قد سبقت .

ولعل المباريات التي كانت تشيع في البلاد العربية كلها ، وفي صعيد مصر وريفها ، ومنها « البرجاس » ترجع مانذهب إليه من أن هذه التقاض كانت كرقصات الحرب عند الإنسان البدائي حكاية للمعركة وشحلاً همة الغزو في هذه المارك ، وتقوية للأصرة التي تربطه بجماعته .

ومن العجيب أن الملحمة الشعبية التي عرفها العالم العربي بأسره ، ولا يزال يعرفها إلى اليوم ، تورد الشعر بين الفارسين المتخاصمين على طريقة التقاض في التوحيد بين الوزن والقافية عند كليهما ، وفي مدح الفريق الذي ينتسب الفارس إليه ، وهجاء الفريق الآخر ، والمبارزة المصورة في هذه الملحمة ، كما جسمها خيال الشعب ، هي بعينها البرجاس الذي كان يراه !

اختلافهم في تحديد بداية العصر الجاهلي المعروف . والأمر عندنا أيسر وأوضح إذا نحن عدنا إلى مادة « جهل » فإنها لا تقابل المعرفة والعلم فحسب ، وإنما تدل كذلك على طور من الحياة أقسى وأكثر جفاه مما جاء بعده .

ولا يزال عامتنا يطلقون لفظ الجاهل على الفتيان لما يبلغوا الرشد ، أو تأخذهم سورة الشباب فتجاوز بهم ما ينبغي من سلوك متعقل رصين ، فإن أضفنا إلى هذا كله أن نظرتنا الجغرافية إلى العالم العربي القديم يجب أن تتسع لتشمل جماعات العرب الذين انتشروا في أرض الجزيرة وبلاد الشام ووادي النيل وشمال إفريقيا قبل فتوح الإسلام ، أدركنا أن مدنيات العصر القديم في اليمن وبلاد النهرين ووادي النيل يجب أن تضاف إلى التاريخ العربي ، واتسع بذلك أفقنا ، وصححت أحكامنا ، وأبعدنا تلك الأوهام التي قال بها باحثون غربيون إبان المسند الاستعماري في القرن الماضي عن عمد ، وبدت لبيان العلاقات الحقيقية ، والظواهر المشتركة في معرفة العرب ونحبرهم ومشاعرهم .

وما أخرج الأدب العربي على اختلاف لهجاته إلى تفسير اجتماعي يربطه بالإطار الجماعي الذي صدر عنه ، ويجعله وثيقة نفسية للجماعة كما هو عند النقاد والمؤرخين .. وثيقة فردية للأدباء ومن اتصلوا بهم ، وللمناسبات التي فجرت ملكاتهم . ولو أننا أخذنا على سبيل المثال تلك المعارضات الشعرية التي عرفت في تاريخ الأدب العربي بالتقاض ، والتي ظهرت في الجاهلية الثانية ، وبقيت فترة في العصر الإسلامي لوجدنا فيها بعض الظواهر الجماعية . فإن وجدان الفرد لم يكن يبدو لغلبة وجدان الجماعة عليه ، وهذا يدل أولاً على أن المجتمع كان قبلياً ، وأن الواحد يغني في الجماعة فلا يعرف ملامحه أو فضائله التي تميزه من غيره ، وإنما يعرف بالقبيلة التي ينسب إليها ، وأن المناقضة

ومشاعر مكبوتة يُخشى أن تتدخل في صميم الحياة الجادة . وظل مدح الرهط الذي ينتسب الشاعر إليه على حاله وإن خفت حسدته بعض الشيء ، وبُليغ في الرسم الكاريكاتوري لغريمه وللجماعة التي ينتسب إليها ، ومعنى ذلك أن التقيضة لم تعد تؤجج الشعور الجمعي ، بل أصبح يكتفى بها عن المعارك الحقيقية ، ومعنى ذلك أيضاً ، أن الوجدان القوي بدأ يتغلب على الوجدان القبلي ، وإن لم يحمه تماماً ، ونحن نعلم أن القبيلة تحركت إلى القوم ، واتسعت دائرتها في العصر الأموي ، وأن تاريخ هذا العصر بأسره لا يمكن أن يُمسَر إلا على هذا الأساس . فالدولة الأموية نفسها إنما قامت على عصية ، بيد أنها لم تكن عصية القبيلة الصغيرة المحدودة ، بل قبيلة القوم تنلج فيهم قبائل مختلفة وإن اتحدت في أصل واحد . فعابدة بن أبي سفيان أصهر إلى اليمنية ، ومنذ ذلك ، ونحن نرى الأحداث تتوازن وتتلاحق وتهتز طبقاً للصراع بين اليمنية من ناحية ، والقيسية من ناحية أخرى وهاتان العصيتان أوسع دائرة من العصيات القبلية . ولقد ظل هذا الصراع رديحاً من الزمن بعد العصر الأموي في هذه البقعة أو تلك من العالم العربي ... ومع هذا كله فقد كان هناك وجدان قوي عام تندرج فيه هاتان العصيتان عند متابعة الفتوح ، وعند الارتطام بالروم ومن لإلهم ، وهو يبلوغي الغزوات التي كانت بين العرب وغيرهم من الأقوام ويقوى في الثغور التي كانت على أطراف العالم العربي . ونحن نسمع نبضات هذا الوجدان القوي العام في قصائد الشعراء الذين تغفوا بتلك الأيام ، وما أكثر هذه النبضات في الأدب العربي ولم تكن المدائح كلها مجرد طلب الجائزة والتوال ، بل كان فيها ما يسجل نصراً ، وما يثبث مجداً ، وما يضيف إلى تراث العرب مفعرة .

ولا يستطيع باحث أن يتجاهل هذا الوجدان القوي العربي حتى في العصر الجاهلي ، ولعل حلف

وهذه التفاضل طوّران مختلفان يمكن أن يميز أحدهما من الآخر على أساس الوظيفة ، لا على أساس القالب الشعري أو التقاليد الفنية ، وهذه الوظيفة لا تلاحظ في الفرد الذي يصدر شعره تعبيراً عن جماعته ، وإنما تلاحظ في الناس الذين يتنوقون هذا الشعر ، ولم يكن التنوق مقصوراً على مجرد الرواية أو الاستماع أو القراءة ولكنه كان يتجاوز ذلك إلى المشاهدة ، وهي عنصر أصيل من عناصر المناقضة يجعلها تحتل بجانب التأثير في الناس ، ولا يقصد به إلى الفعل معين في الآحاد ، وإنما يقصد به إلى الفعل مشترك يجمع هؤلاء الآحاد في شعور واحد بالحاس لفريق ، والسخط على آخر . ولو اهتمت الكتب القديمة بوصف هؤلاء المستمعين ، لانتضحت هذه الظاهرة ، ولم تكن خفية في العصر الجاهلي بطبيعة الحال . ومع ذلك فنحن نجد الجاهليين الذين كانت القبيلة عماد حياتهم الاجتماعية يحدّدون أماكن بيعها يمكن أن تجتمع القبائل فيها ، ومواسم بذاتها تحت القبائل إليها ، وجعلت المواسم والأماكن أمناً لا يخل فيه القتل والقتال ، ومعنى هذا أن نمّة «وجداناً قبائلياً» أخذ مكانه بين وجدان القبيلة الواحدة ، وأن نمّة قومياً كان قد برز إلى الحياة ، ولم يكن الوجدان القوي ضعيفاً واهناً ، ولكنه كان على شيء من القوة ، فقد يختلف العرب بينهم وبين أنفسهم ، ولكنهم كانوا يؤثرون المفاوضة والتحكيم ، وتشجر بينهم الأيام المتلاحقة ولكنهم يجتمعون على العدو الواحد الذي يهدد مصلحة الجميع .

ومع ذلك فقد اختلفت وظيفة التفاضل بعد العصر الجاهلي ، فنحن نراها في العصر الأموي تحافظ على صورتها وتقاليدها ، وتقوم على الاستماع الجمعي ، ولكن التأثير يختلف ، فلم تكن كرقصة الحرب عند الإنسان البدائي حكاية للمعركة ورفعاً للروح المعنوي ، بل كانت أقرب إلى التسلية والترفيه والتفليس عن

الضريين ، ويستدل بذلك على أن وجدانا أوسع من وجدان القبيلة ، كان موجوداً وقوياً وقملاً . ومن الخطأ البين أن ننظر في مقطعات الشعر والروايات المصاحبة لها دون أن نلاحظ تلك الحقيقة فنحكم على حياة العرب بأنها وقائع متتابعة بين عصبيات صغيرة فحسب ، لأن الوجدان القومي الذي يجسم القبيلة الكبيرة المتسعة من ناحية ، ويبنفس بموقف العرب جميعاً من ناحية أخرى كان موجوداً ، وحياة العرب كانت تسير في دائرة عظمى تجمع أقوامهم ، وفي داخلها دوائر أصغر تنظم القبائل الكبرى ، ثم دوائر أصغر أيضاً تأتلف العصبيات الصغيرة . ونحن نذكر أن أيام العرب لم تكن جاهلية فقط ، وإنما امتدت في الإسلام رديحاً من الزمن ، ولناظر في أطوارها لن يجد مشقة في زوال الدوائر الأخرى شيئاً فشيئاً ، أو لعل الأصح أن نقول ضَعُفَ هذه الدوائر الصغرى وعدم وضوح حدودها ، واستيعاب عناصرها فيها هو أكبر منها أى في القوم ، وليس من غرضنا أن نتبع كيان الجماعات في تلك الأيام ، وقصارانا أن نلاحظ أن وجود الرياسة في قبيلة صغيرة يجعل القوم يُنسبون إلى هذه القبيلة أحياناً ، وهو ما يوقع بعض الباحثين في الخطأ ، فيتصورون أن القبيلة اتسعت ، ولم يدرك خلدنم أنها اندمجت في غيرها ، أو اندمج فيها غيرها ، والتحم وجدانها بوجدان أكبر . وقد لاحظ بعض المستشرقين أن الصورة الأدبية لأيام العرب ليست كالملاحم المصطلح عليها في الغرب تقوم بالشعر وحده ، وإنما تقوم بالثر أيضاً ، ولعل الثر أوضح وأدل وأشمل ، وبنوا على هذه الملاحظة حكماً ناقصاً بأن الوجدان العربي لم يكن قوياً أو شاملاً ، أو موصول الحياة ، فلم تصدر للملحمة عنه ، وهو قول أثبتنا بالبرهان في غير هذا المقام زيفه وبطلانه .

القبول المشهور يصلح لأن يكون دستوراً لهذا الوجدان ، فلقد اجتمع العرب قبيل البعثة النبوية ، وكان الرسول صلوات الله عليه لا يزال في بواكير صباه ، وكان يبذل على أعمامه في تلك الحرب التي انتهت بذلك الحلف ، إذ اتفقت فيه الكلمة على أن ينفر الجميع عند كل ظلم يقع على طرف واحد من الأطراف ، وأن يظلوا معه على من ضامه حتى يردوا الضيم عنه . وما أوحجنا في هذه الأيام إلى أن نستعيد ذلك الدستور غير المكتوب ، أصله وجدان الجماعة ، وأزم به كل فرد على اتباعه ، فلما جاء الإسلام للناس كافة ونسخ عصبية الجاهلية وحقوقها وثاراتها رأينا الأمة العربية تصنع المعجزة في فترة قصيرة من فترات التاريخ ، وتمثل طاغوت الأكرسة والآباطرة ، وتنتشر كلمة الحق بين ربوع العالمين ، وتزيل الحواجز الجغرافية في الوطن العربي المتسع . . .

وربما كانت « أيام العرب » وما سجل فيها ، وذاع عنها ، هي الوثيقة المباشرة التي تمسك الوجدان القومي العربي في تطوره ، وفي درجة قوته وفي العناصر التي يتألف منها ، والمناسبات التي تثيره . ولفظ الأيام لا يدل على الوحدة الزمنية بقدر ما يدل على الواقعة تستغرق فترة من الزمن ، وهو اصطلاح معروف في اللغات السامية بهذا المعنى أيضاً ، وقد تستغرق الواقعة الواحدة أياماً بل شهوراً ، فتُعرف بلفظ « يوم » وهذه الأيام أو الوقائع كما جمعها الرواة ، تصور ضربين من العلاقات : الأول ، وهو ما نستطيع أن نسميه بالوقائع الداخلية لأنها كانت تشتجر بين الوحدات الاجتماعية المندرجة في قبيلة كبيرة متسعة . والثاني وهو ما يمكن أن نسميه بالوقائع الخارجية التي كانت تقوم بين قبيلتين كبيرتين متسعتين ، وتنظم تلك الوحدات التي كانت متخاصمة فالتفت كلها على خصم مشترك . ويستطيع الباحث في يسر أن يصنف هذه الوقائع على هذين

العربية ، وأن يُشيد بالقيادة العربية الأصيلة ، ومن هنا برز سيف الدولة في تاريخ العرب ، اتصلت سيرته بالقادة العظام ، وظهر أبونواس بمغامراته وروميته ، وأضاءت تلك الحقبة التي عاشها أبو الطيب مع سيف الدولة في حلب نفسه وشعره . وكانت أدل عليه من أى حقبة أخرى .

لقد كان الشعب العربي يعيش في عصر ملحمي من تلك الفترة بكل ماتحمل هذه العبارة من معنى . وكان من الضروري أن تُحضر وقائعها في ذاكرته ، وأن ينضج بها وجدانه الجماعي ، وأن يلتصق من أحداثه الماضية والحاضرة وقتذاك ما يجسمها ويضيئها إلى تراثه المجيد بوظيفته الإيجابية في المحافظة على أصالة الجماعة وقيمتها بين غيرها من الجماعات .

وكانت الفروسية العربية بتأليدها الراسخة وفلسفتها المستترة هي المثال الذي يصبو إليه الوجدان القومي العربي . ولقد كان المجاهدون على الثغور من الفرسان .. ولذلك احتفل هذا الوجدان بنماذج الفروسية في عصر نظام الجندل العربي كما يتمثل . ومن المعروف أن التراث الخي لكل أمة لا يحكي جميع وقائعها ومعارفها ، ولكنه ينتخب ما يقوم بوظيفته الفعالة في الجماعة وهو يعتمد على الانتخاب من الأحداث والتجارب والأشخاص فيسقط ما ضاعت وظيفته ، ويضيف ما يرى أنه مفيد لحياة الجماعة بأسرها ، ومن ثم استعرضت ذاكرة الأمة العربية الفرسان الذين حققوا أسماهم وفعلهم في ذاكرة الشعب ، وانتخب منهم ما يلائم موقفه من الصليبيين الذين يهددون كيانه من ناحية ، ومن الأعاجم الذين غلبوا على مقدراته من ناحية أخرى . وليس من العسير على المؤرخ أن يلاحظ أن الوجدان القومي العربي ظل يردد مآثر آحاد من الفرسان ردحاً طويلاً من الزمن ، لا لأنهم كل من عرف من الشجعان والقادة ، بل لأنهم أصلح من غيرهم لتجسيم موقفه ، والمحافظة على مقوماته وتقوية الأصرة

ولكم تسامع بعض التقاد عن السبب الذي جعل أبا الطيب المتنبي بالذات يمثل هذه المكانة الفريدة بين فحول الشعراء على اختلاف عصورهم وبيئاتهم ، ونحن إنما نذكر أبا الطيب على سبيل الاستشهاد فحسب ، فالواقع أن نزعت العربية وحدها هي التي بوأته هذه المكانة العظيمة في زمن غلب فيه بعض الأعاجم على الوطن العربي ، والتهم فيه الروم بالعرب على الثغور ، ولذلك رأينا الوجدان القومي ينضج في قصائد أبي الطيب في كثير من الأحيان ، ولم يكن استملاؤه لخرد عقدة نفسية جاءت من نسبة المخور ، بل كانت كذلك اعترافاً بعروبه ومفاخرة بفضائل هذه العروبة ، وتأكيداً لمضاء عزمها أو جدارتها على الغلب ، ومن ثم حظى المتنبي بما لم يحظ به غيره ، فاحتفل العرب بسيرته وشخصيته وشعره ، ولم يكتفوا بالتسجيل أو الدرس ، بل تجاوزوا ذلك إلى المحاكاة ، واتخذوا من قصائده نماذج تحذى ، وجعلوا أبياته شواهد على اللغة وعلى النحو وعلى البلاغة ، وحفظوا حِكْمَهُ وأمثاله كما لم يحفظوا شيئاً آخر لغيره من الشعراء ، وتحول أبو الطيب المتنبي من شاعر مجيد إلى مثال على الوجدان القومي العربي في عصره وبعد وفاته إلى يومنا . وهذه الحقيقة تبرهن وحدها على أن الوجدان العربي اتخذ شكله الكامل في تلك الفترة وما تلاها لسببين واضحين ... أولاً : غلبة الأعاجم على العرب في موطنهم الكبير ، والثاني : لإحساس الأمة العربية بالخطر المشترك عند الثغور من الروم .

وكان من الطبيعي أن يعتصم الشعب العربي بوجدانه الأصيل عند ذلك المد الاستعاري المعروف في التاريخ بالحروب الصليبية ، وكان من الطبيعي أيضاً أن يتحول عن الشعر الفردي ، وأن تغلب أغراض الحماسة تلك الأنغام الغنائية تحكي عاطفة خاصة بصاحبها ، وأن يتحول هذا الوجدان عن الرياضات غير

أساس من الانصاف والعدل في منع الظلم ، وتيسير الرزق ، واحترام كل فرد لغيره من بني قومه .
ولقد ألححت قبل ذلك على أن ظهور المنشد المختبر في ذاته يدل على قوة الوجدان العربي ، فإن تنقله بين المدن والقرى والربوع يثبت أن هذه السيرة قد أصبحت زاداً مشتركاً لجميع عناصر الأمة ، وأن الأفراد والعشائر يلتقي وجدانهم بوجدان أممهم ، وأنهم يصبون إلى تلك المثل التي يجسمها الفرسان ، ويحتاجون إلى تأكيد الفضائل التي كانت من خلائق هؤلاء الفرسان ، ويفتخرون إلى إذكاء غرائز الدفاع عن النفس والقتال في سبيل الجماعة إلى النجدة والعفة والوفاء والكرم ، وما إلى هذا كله من سمات الفروسية العربية المعروفة .

وإذا كانت تلك الملاحم الشعبية تشبه في مقطوعاتها الشعرية النفاض التي عرضنا لها في صدر هذا البحث ، فإن هذه المشابهة إنما تقوم على وظيفتها في العصور الأولى . أي عندما كانت النفاض شبيهة بمرقبي الحرب بهذا الإنسان البدائي في إذكاء الهمة ، ورفع الروح المعنوية والتدريب على القتال ، وحكاية المعركة ، ولم تتحول إلى الضرب الثاني إلا بعد أن هدأت سورة الوجدان العربي بقرون .. أي أواخر العصر العثماني ، ثم استعادت وظيفتها الأولى عند الارتطام بالاستعمار الأوروبي في القرن الماضي . ومن ثم ظلت هذه السيرة حية فعالة في المجتمع العربي من المحيط إلى الخليج تجمع بين ما يتصور أنه تناقض في الوظيفة وهو المحافظة على استقلال الوطن من ناحية ، وإشاعة الروح الديمقراطية بين الأفراد من ناحية أخرى .

وما يثبت وفاء هذه السيرة بأغراض الوجدان القوي ملاحظات ثلاث . الأولى : أن مقطوعات الشعر فيها التي تشبه النفاض في الغالب ، تنسب دائماً إلى واحد من الفرسان تدل عليه ، وتحكي موقفه من الجماعة ومن خصمه ، وهي ظاهرة فنية تقرب الملحمة من

بين آحاده وعناصره ، ورفع الروح المعنوية لمواجهة العدو في الخارج ، والخطر المستشري في الداخل . وهذا هو السبب في أن المجتمع العربي بأسره تغنى سير المهلهل وعنترة بن شداد وصيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي ورفاقه . وكان واضحاً منذ اللحظة الأولى أن الباعث له على ذلك لم يكن عصبية قبلية محدودة ، أو قومية عرقية أو قيسية ، وإنما كان كمال الإحساس بالقومية العربية كما نتخيلها نحن الآن تماماً . ومهما اختلفت صور الوقائع في هذه الأزمنة والأقاليم في الوطن العربي الكبير ، فإن ذلك الخلاف كان في التفاصيل الصغيرة ولم يكن في الكيان العام ، أو العمود الفقري الذي يربط الوقائع والأيام في سياق معين .

ولم يكن عجيبي أن تظهر هذه الملاحم الشعبية التي تصور سير آحاد من الفرسان الجاهليين والإسلاميين في اللهجات التي تسمى بالعامية ، فإن ذلك لم يكن عن انحراف في سير الوجدان القوي جملة بؤثر اللهجة المحلية على الفصحح الجامع لكل الأقاليم ، ولكنه كان لأن الشعر الفصحح في تلك الفترة هو الذي انحرف عن الوجدان القومي فتشبت بالصنعة المتكلفة والزخرف الذي لا دلالة له ، وجسمد على قوالب ثابتة وآثر التقليد غير الذكي للقدماء ، وقام على استرضاء الحكام من غير العرب الذين لم يكن عندهم من الحس اللغوي أو الأدبي ما يجعلهم يميزون أو يفقهون هذا الشعر حتى إذا كانت بوادر العصر المملوكي رأينا الوجدان العربي يعتمس بهذه السيرة الشعبية العربية الخالصة ، وظل كذلك طوال العصر العثماني ثم بدأ رويداً رويداً يلتصق نفسه بداية عصر النهضة في الأدب الفصحح ومن الواضح أن هذه السيرة كانت تقوم بوظيفتين تلبون متناقضتين أولاًها : وظيفة الدفاع عن الحسي المشترك ، أو كما نقول نحن : وظيفة الدفاع عن الاستقلال .

والثانية : وظيفة ديمقراطية تكبر من شأن الفرد أبداً كان .. وتشيع المساواة بين الأحاد وتقيم العلاقات على

العربي ، وهو وإن كان يتغنى بمقطعات في الغزل ، لرقبها أو لما تجتمع من مثل العفة ، فإنه كان أكثر احتضانا عما يحكي العروبة والأجداد العربية في القصيح والعامي معا . ولما جاءت النهضة الأخيرة رأينا أعلام الشعراء يعتصمون أيضاً بالوجدان القومي ، ولم يكن تقليدهم للسابقين عبثاً ، بل كان شعوراً قوياً بإعادة المجد القديم من ناحية ، وتجسيم الوجدان العربي من ناحية ثانية ، وتقويم اللسان الذي كانت تغليه العجاجة من ناحية ثالثة ، كما أن هؤلاء الشعراء انتخبوا شخصيات عربية وجعلوها موضوع قصائدهم ، وعارضوا أسلافهم في الاحتفال ببعض الأيام المجيدة في تاريخ العرب ، ومنهم من حاول أن ينظم ملحمة عربية أو الياذة إسلامية ، ومن أعاد صياغة السير الشعبية في شعر تمثيل ، ومن الناثرين من تحرر هذه السير لتكون قصصاً فصيحة تقرأه الأجيال المتعلمة بعد أن كانت تنحدر إلى الدهماء ، وتنحسر موجتها إلى سفح الكيان الاجتماعي ، وبعد أن كان المنشد المحترف يترك مكانه للمثل على المسرح أو الشاشة أو في إطار الصوت النعث من الراديو .

ومهما يكن من شيء فقد بدأ هذا الوجدان القومي كأقوى ما يكون جامعاً لأشتاته وعناصره وفضائله في هذه الفترة المجدية من تاريخنا ، وكما كنا نعيش أيام الحروب الصليبية في عصر ملحمة فنحن في هذه الأيام نحس وجودنا الجامع لأحادنا وبلداتنا ، ونعيش أيضاً فترة ملحمة ، وكل الفارق أننا كنا وقتذاك نعتصم بالحلم ، وننتخب من الماضي ، وننشد المنشد ، أما الآن فنحن نعيش أحلامنا ، ونضيف إلى حلقات تراثنا حلقة مشرقة جديدة زاخرة بالبطولة ، ونرى المنشد رأى العيان نستمتع إلى صوته ، ويلتقي وجداننا بوجدانه . ونخطو معه من نصر إلى نصر ... فأين الشاعر الذي يبدع ملحمتنا الجديدة يوظفيتها في التحرر القومي والعدالة الاجتماعية ... إنه الشعب يرتفع الحاجز عنده بين القول والعمل ... بين المثال والواقع ... بين الحلم والحقيقة ... بين الإبداع والتذوق .

التبيل في تأكيد الدخول والخروج من المشهد ، وإن كانت في ذلك تلائم بين السياق وبين اعتياد المستمعين على الكلام الجهور وحده لا على الصورة المشخصة . وليست نسبت إلى قبيلة أيضاً لعصبية محدودة ، بل تأكيداً للفريق الذي ينتهي إليه . وأهم من هذا كله أن يسبق ذكر اسمه لفظ « النبي » ولم يكن المقصود منه اصطلاحاً صوفياً وإنما كان المقصود هو الفتوة العربية كما عرفها الوجدان القومي منذ العصر الجاهلي . والملاحظة الثانية أن المنشد المحترف يبدأ سمره كل ليلة بالصلاة على النبي ، ويسبل حديث كل فارس بالصلاة على النبي أيضاً . وتذكر صفة تؤكد العروبة دائماً فيقول « نبي عربي » أو « سيد ولد عدنان » . ومعنى هذا أن الوجدان القومي العربي يلتبس المثل الأعلى للإنسان وهو الذي اصطنع من أمة العرب .

أما الملاحظة الثالثة فهي أن المنشد المحترف يشفع ذلك بإرسال الدعاء المحتون ، فما من بطل إلا ويكفي بعد الصلاة على النبي . وهو ما يجسم موقف الوجدان العربي في تلك الفترة ، يلتبس المثلد الروحي على ملاقات العدو الخارجي والدخيل الأجنبي ، كما يطلب الشفاعة يوم القيامة سواء بسواء . وهذه الملاحظة الأخيرة تشير أيضاً إلى شيوع المدافع النبوية في الأدب الشعبي وقتذاك ، وانتقال المنشد المحترف بالمدح ، أو تطوره عنه ، أو جمعه بين الصناعتين . ولم يكن من قبيل الصدفة أن تدب في العالم العربي برودة البوصري في عصر المماليك وما بعده إلى يومنا حتى تأخذ مكانها إلى جانب عيون الشعر العربي القصيح ، وأن تحظى بها الأمة هذا الاحتفال ، وأن يجعلها الشعراء هي الأخرى نموذجاً يُحتذى ، وأن تعارض وترجع وتحس وتتمن ، وأن تُشرح وتُردد وتحفظ !

وكان أبناؤنا يستمعون إلى هذه السر الشعبية وما عائلها ، لا على أنها مجرد سمر ولكن على أنها قطعة عزيزة من تاريخهم . وأذكر أن أبي رحمه الله كان يحفظ تغريبة بني هلال ، كما يحفظ روائع من الشعر القصيح ، وكنت ألاحظ أن ذاكرته تنتخب من التراث الأدبي ما يلائم الوجدان

تبعات الفلاسفة في العهد الذري

بقلم الأستاذ علي أدهم

وقد أوضح تاريخ الحريين الكبيرين السالطين تلك الحقيقة الرهيبة ، وهي أن التوسع في تطبيق العلم ، وتزايد التقدم الصناعي قد جعل وقوع الحرب مما ينذر الإنسانية بالخطر الماحق والإبادة التامة . وبعد نجاح الإنسان في اختراع القنبلة الذرية صار من الصعب أن نتصور أجهزة أخرى أقدر على التحطيم والتدمير الواسع النطاق البعيد الأثر .

وقد خطر ببال بعض الناس ذلك الأمل الذي داعب ألفرد نوبل ، فقد قدر في بادئ الأمر بعد اختراعه عمل الديناميت ، أن هذا الاختراع سيوسع مدى الحريين وينال في فدايتها وخطورتها ، ولكنه حاول بعد ذلك أن كشفه سيجل الحسب على مدى واسع من المستحيلات . ومن سره الحظ أنه نبوته لم تتحقق ، وظلت الحرب كما كانت من قبل أسلوباً معروفاً به في تسوية المشكلات ، وتفريق الأزمات .

ومنذ أقيمت قنبلة هورشيا في أغسطس سنة ١٩٤٥ عرف العالم أنه لم يظهر من قبل سلاح يعادل هذا السلاح الجديد في قوة تفككه . وقد اخترعت بعد ذلك آلات ذرية ومعدات بكتروولوجية وما إلى ذلك من وسائل التدمير والملاك التي لا تقضي على حضارة الشرق والغرب فحسب ، بل التي قد تقضي على الحياة البشرية قاطبة .. وبلغت آخر أصبح في قدرة الإنسان لأول مرة في التاريخ أن يبني جنسه ، وهو موقف غير مسبوق في تجارب البشرية . وقد استلزم خطورة هذا الموقف أن يتقدم أحد أساتذة الفلسفة ،

بعض الأفكار السائدة ليس لها سند قوي من الحقيقة ، وربما كان من هذه الأفكار . القول بأن الفلسفة موضوع جاف غير عملي لا يصلح إلا للدراسة وإلقاء المحاضرات في حجرات الجامعات ، لأنها لا تجد شيئاً آخر غيراً من الانتماس في التأمل غير المهدى . والتفكير العقيم .

وأصحاب هذا الرأي يرون أن الفلسفة ليس لها تأثير في معالجة مشكلات الحياة العملية التي تعرض للإنسان في كل خطوة من خطوات حياته ، وأن الفلاسفة لا يتناولون سوى التجريدات التي لا تصلح إلا لإشاعة الضباب في التفكير وإحداث البلبلة التي تعوق مضاه الرجل العمل . وتسلط على عريمته انكسار والتردد والحيرة .

وفي اعتقادي أن هذا التصور للتفكير الفلسفي ، وعلى الفلاسفة قائم على جهل بمعرفة حقيقة الفلسفة . وتأثير الفلاسفة في تطور التفكير السياسي والتفكير الاجتماعي . وقد تقصر الفلسفة في معالجة بعض مشكلات الحياة العملية ، ولكن إيمانها في النظر إلى طبيعة الأشياء وإصرارها على مواجهة الحقائق ، واعتمادها على المنطق المتأنيك مما يعهد لمعرفة الحلول الصحيحة لكثير من المشكلات .. وقد لا يكون في طبيعة تكوين الفيلسوف ما يوهله لقيادة السفينة في البحر المتعرج المتلطم القوارب ، وإرشاد الجيل الخائر ، ولكنه من غير شك يستطيع أن يقدم لنا مساعدات قيمة في متاعنا النفسية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

هو أن يعين البشر في كل مكان على أن يعرفوا تلك الحقيقة الأساسية ، وهي وحدة النوع الإنساني الأساسية ، ويضاف إلى ذلك واجب ثالث ، وهذا الواجب هو مساعدة البشر على أن يقننوا الكراما البشرية . . كرامة كل إنسان كانتا من كان فوق هذه الأرض .

وإذا وفق الفلاسفة في القيام بهذه الواجبات الثلاثة فإنهم بذلك سيقدمون أقصى ما في وسعهم عمل باعتبارهم مفكرين في الاستجابة لمطالب العصر الضرورية العاجلة . ثم أخذ بعد ذلك الأستاذ شليبي يتحدث في شيء من التصيل والإسهاب عن كل واجب من هذه الواجبات الثلاثة ، ولنبدا النظر في حديثه عن الواجب الأول وهو العودة إلى العقل .

١- العودة إلى العقل

من المألوف أن الفيلسوف هو المفكر الذي يستغرق في التفكير والتأمل ، فطالبت بالعودة إلى العقائد تكاد تكون من المسائل المفروغ منها ، ولكن من سوء الحظ أن المسألة ليست في مثل هذه الدرجة من البساطة ، فالمذاهب اللاعقلية السائدة في العصر الحاضر ليست مقصورة على البيئات البعيدة عن الفلسفة وتاريخ الفلسفة نفسه يشمل تاريخ المذاهب الفلسفة اللاعقلية ، والاستجابة لما وراء العقل — إن لم يكن لما يناقض العقل — قد عرفت بين بعض فلاسفة القرن العشرين ، وربما كان شيوع أمثال هذه الفلسفات مما جعل عصرنا كثير التعثر في التواحي العملية ، لأ المسائل العملية إذا أعوزها الاسترشاد بالعقل أصبح عرضة للتخطي والضلال . وليس معنى ذلك إنكار قيم العواطف أو أهميتها فإن الفلسفة التي لا تعرف للمواطن مكانتها تكون فلسفة بعيدة عن الواقع ضيالة القيمة ، ولك التسليم بقوة العواطف وقيمتها شيء ، والاستجابة لدوافعها والتزول على إرادتها شيء آخر ، ومعظم الضرر يأتي

وهو الأستاذ پول آرثر شلب ، إلى إخوانه الفلاسفة محاولاً توجيه انتباههم إلى الواجبات الجديدة التي يلقها على كواهلهم الموقف الجديد ... وهو لا يطلب من الفلاسفة أن يلوّحوا للعالم بالمثل العليا والمدن الفاضلة كما صنع قديماً أفلاطون في جمهوريته والقديس أوغسطين في كتابه « مدينة الله » ، والسير توماس مور في كتابه « طوبيا » ، فهو يرى أن أمثال هذه الكتب ضررها أكثر من نفعها ، والحالة التي تصورها أفلاطون في جمهوريته اقتربت من تصور « الدولة الكلية » ، ونظم الحكم الفاشية والنازية .

لما الذي يطلبه إذن هذا الأستاذ المفكر ؟ إنه يقول إن ضغط الحوادث وخرج الموقف لا يتركنا متسعيناً من الوقت للاسترسال في الأحلام عن المدن الفاضلة أو رسم صورة للمستقبل المثالي ، مما يريد لا يمكن تحقيقه جميعه خلال حياة هذا الجيل ، ولكن إذا لم ينجز شيء منه في الوقت المناسب فإن معنى ذلك أن الفلاسفة قد قصروا في القيام بواجبهم ، وأن حياة البشر سترداد تعرضاً للخطر ، ويلفظ آخر ن الفلاسفة إذا استطاعوا بتفكيرهم العلمي الناقد البناء أن يؤثروا باعتبارهم قادة الفكر فإن هناك أملاً في إمكان منع الإنسانية وهي في حالة الجنون الذي تعانيه من الاندفاع إلى حافة الهاوية .

وعلى الفلاسفة في هذا الموقف المظنون القيام بواجبات ثلاثة : الواجب الأول هو مساعدة البشر على العودة إلى الاعتماد على العقل ، واستعمال التفكير المنطقي في كل ناحية من نواحي الحياة والفكر ولا سيما في التواحي التي تعودت الإنسانية فيها الاسترسال مع العاطفة ومتابعة الأهواء والتوازع ، سواء في السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع ، ومن هذا القبيل المغالاة في حب التسلط ويسط النفوذ والإسراف في التعصب الذي يعنى عن الحقائق ويصدر عن التفكير السليم . والواجب الثاني الذي يقع على عاتق الفيلسوف

ولو كان هو «هيجل» نفسه لا يستطيع أن يرى ويشاهد ويجرب أو حتى يتخيل «الكل» !

ولا كان المقروض أن الفيلسوف هو الذى يستعمل العقل ويتاصر قضيته.. ولا كان عصرنا حافلاً بالمذاهب الخارجة على العقل لذلك يرى الأستاذ شلب أن أول واجبات الفيلسوف في هذا العصر أن يعود بالإنسانية إلى الاعتماد على العقل ، وبدون الرجوع إلى العقل ستعجز الإنسانية في مواجهة الأعمال الضخمة التى تنتظرها .

وبدون الرجوع إلى العقل سيكون من العبث أن نتظر من الأفراد أو الأمم أو الأديان أو الشعوب الاتفاق على التلاقى لبده العمل على تصفية وجوه الخلاف وحسم أسباب الشقاق ، ومن غير الفلاسفة يستطيع الإشادة بالدور الذى يلعبه العقل في هذا السبيل ؟

ولاحظة بنا إلى القول بأن الخلافات بين البشر تصبح عزة باعنة على اليأس إذا تركت تحت رحمة العواطف التى تريدنا اشتعالاً وصيلاً ، وكل من مارس الأحوال البشرية يعرف سوء الأثر الذى تحدثه الزعة القومية أو الزعة العنصرية أو الحتمية الاقتصادية أو الاتجاه الدينى إذا اقترنت بها العاطفة الموحدة وأثارت كوامنها .

ومن المسلم به أن العقل والتفكير المستأنى لا يشبان في المركة للأهواء والعواطف والزعات حيناً تقوم الحرب بينهم ، ولكن لا نزاع كذلك في أن العقل حيناً تستنده العاطفة وتؤيده الحقائق الواقعة يستطيع أن يوجه العواطف إلى النواحي الصالحة ويجعلها بنائية بدلاً من أن تكون هدامة مدمرة .

والخلاف العاطفى المتزايد بين روسيا السوفيتية وأمريكا الرأسمالية يمكن أن يعالج بطريق التفاهم بدلاً من الإمعان في توسيع شقة الخلاف إذا أدرك الطرفان أن تشوب الحرب بينهما معناه زوال حضارتهما إذ أن

هذا الانقياد للدوافع العاطفية ، والسفينة إذا كانت آلتها في حالة سبئية قد تصبح عرضة للرياح العاصفة والأمواج الثائرة ، ولكن السفينة السليمة الآلة والى بنقصها مع ذلك البوصلة والخراطيم والربان الماهر أكثر تعرضاً للغرق ، والأفراد الذين يقودهم الحب الأعمى إلى الاخفاق في الحياة الزوجية موقفهم يشبه موقف الأمم التى يقودها الهور والطيش والانقياد للزعات الموحدة إلى الأزمات والكوارث والنكبات ، والإسراف في الزعات التسلطية في الوقت الذى أصبحت فيه وحدة النوع الإنسانى الأساسية حقيقة علمية قابلة للإثبات نوع من اللاعقلية ، والزعة الاستعمارية في هذا العصر اتجاه لاعقل ، والذين نفسهم إذا انقباد للعاطفة وحالف اللاعقلية يصبح خطراً .

ومرشدنا ودليلاً في الحياة هو العقل ، وليس لنا منه بديل . ويقول الأستاذ شلب إنه خصص للزعة المادية ، وعدو للإسراف في الاعتماد على وجهة النظر العلمية وحدها ، ولكنه لا يرى مع ذلك نبذ النظرة التلمية في المجالات التى يستطيع العلم أن يرسل فيها الضوء ، والتي يمكن الحصول على الحقائق العلمية في نطاقها ، واللاعقلية لون من ألوان الغموض والإيهام جذير بنا أن نتحاشاه جهد الطاقة ، وقد وجه الفيلسوف «برجسون» نقداً شديدة للمنهج العلمى والعقل التحليلى ، ولكن «برجسون» نفسه في النهاية محتكم إلى عقول قرائه .. وقد يعجز العلم ويقتصر الفكر عن إدراك بعض الأشياء ، ولكن حيناً تعيد التفكير في هذا الشأن ندرك أنهما يشاركان الطبيعة الإنسانية نفسها في هذا القصور ، والإنسان ليس إلهاً وإنما هو مخلوق محدود ، وليس العلم وحده ولا العقل وحده وإنما مواهب الإنسان جميعها واستعداداته وقابلياته تشاركه في طبيعته المحدودة ، وربما كان «هيجل» على حق في قوله : «إن الحق هو الكل» . ولكن في هذه الحالة يحسن أن نضيف إلى قوله إن الحق ليس من نصيب الإنسان المحدود ، لأن الإنسان

يلزم أن يكون لها المكان الأول في البحوث الفلسفية والاجتماعية، وعلى الفلاسفة والعلماء ورجال الدين وعلماء الاجتماع أن يتحلوا جميعاً في تأكيد الصفا العلمية لهذه الحقيقة البسيطة العظيمة الأهمية البعيدة التأثير. ولو كان التسوع الإنساني قد عرف هذه الحقيقة الأساسية لما ذاعت أساطير تفوق الأمم أو تفوق الشعوب من ناحية الأصل والسلالة، ولما وجا هتلر سنداً في تقسيمه الإنسانية إلى النوردين الآريين من ناحية وسائر البشر من ناحية أخرى. وتقسيم الإنسانية على هذا الخط باطل من وجهة النظر العلمية فضلاً عما يتلوى عليه من أنططار وبواث لإثار الحزازات، وتحريك الأحقاد، وإحداث الانقسامات في صفوف البشر.

وليس معنى هذا أنه ليست هناك اختلافات بين أفراد البشر، ولكن هذه الاختلافات موجودة في كل مكان، وليست مقصورة على أمة بعينها أو على شعب بذاته أو طبقات خاصة. ومن وجهة النظر الحيوية العلمية يوجد اختلاف بين المرأة الأمريكية والرجل الأمريكي أكثر مما بين المرأة الأمريكية والمرأة الروسية، ومع ذلك لم يتخذ هذا وسيلة، أو ذريعة لإعلان الحرب بين الرجل والمرأة، بل لإلزام الأمر على نقض ذلك.. فإن هذا الاختلاف كان من أكبر أسباب التقارب بين الجنسين واجتذاب كما جنس منهما الجنس الآخر. ولحسن الحظ أن الجنس من البشر، وكذلك الروسيون والأمريكيون والفرنسيون والألمان والصينيون والإيطاليون.

وإذا اتفق الفلاسفة وتعاونوا مع العلماء والباحثين الاجتماعيين ودارسي تاريخ السلالات البشرية، أمكن إيقاف تيار التعصب الجنسي وادعاء التفوق للقوى العنصرية، والقضاء على كل المحاولات التي ترمي إلى تفرق البشر، وقطع ما بينهم من أواصر القرى وروابط الوحدة.

المنتظر، بل المؤكد، هو أن الطرفين لن يكفأ عن استعمال الأسلحة الذرية إذا نشبت الحرب العالمية الثالثة، وهما الآن يسيران على خطه تدفع بهما إلى هذه الحرب العالمية الثالثة، والاستجابة إلى العقل في هذا الموقف استجابة إلى المصلحة ومن ثم للعواطف نفسها.

وأكثر الخلافات بين الأمم سببها تعارض الأحكام القمية. والعقل أهم آلات الوصول إلى الإنصاف والتفاهم، أو على الأقل إلى إعداد الحلول للخلافات القمية.

إن الموقف يستدعي أن يتقدم الفلاسفة بكل ما عندهم لمعالجة أوجه الخلاف بين الأمم وتمكينها من التعايش السلمي في ظلال المحبة المتبادلة والتفاهم المشترك، فهل يستطيع الفلاسفة في العصر الحاضر أن يقوموا بأقل من ذلك؟

٢ - وحدة النوع الإنساني

الواجب الثاني الذي يلقيه الاستاذ الشلب على عاتق الفلاسفة وهو وحدة النوع الإنساني، منبثق من الواجب الأول، لأن من أهم مطالب العقل في عصر التفوق العلمي احترام الحقائق العلمية والاعتراف بها. والحقيقة العلمية التي لا سبيل إلى إنكارها في العصر الحاضر هي أن الإنسانية واحدة، وأن الأنواع المختلفة من الدم الإنساني موجودة في كل الشعوب وجميع الأمم والطبقات، فليس هناك شيء يسمى مثلاً الدم الزنجي. وقد أثبتت المعامل ما قاله القديس بولس منذ تسعة عشر قرناً «قد صنع الله من دم واحد كل أمة من الناس يسكنون على كل وجه الأرض»^(١). ومن سوء حظ البشر أن مروجي الأساطير العنصرية وبعض الحكام والفلاسفة واللاهوتيين ينسون في كثير من الأوقات هذه الحقيقة العلمية الأساسية.

وحقيقة وحدة النوع الإنساني الحيوية العلمية

بالكون العظيم الاتساع ، ولكن إذا نظرنا إلى قدرته على التفكير والتأمل والقياس ، وإدراك عظمة الكون فضلاً عن قدرته على الابتكار والاختراع والخلق التي لا حدود لها تبثت لنا قيمته في ضوء جديد .

من أجل ذلك يشعر الإنسان بكرامته الكامنة في نفسه والكامنة كذلك في سائر النفوس البشرية . ولذلك حينما نرى إنساناً يسلك سلوكاً لا نراه جديراً بالخلوقات البشرية نشعر بأن الإنسانية قد انحدرت وانضمت في نفس هذا المخلوق ، ونحس أنه عار على الإنسانية بزرى بها وينقص من قدرها ، ونحن بغيرتنا مسوقون على وجه التقريب إلى الاعتراف بهذه الكرامة الأساسية للنوع الإنساني ، وقد نرى أنها نتيجة تجاوز

الإنسان الحد في تقدير قيمته ، وإعلاء شأنه ، ولكن سخط هناك حقيقة لا يمكن المازاة فيها وهي شدة شعور الإنسان بهذه الكرامة لنفسه ولغيره من البشر .

والحقيقة في أمر هذه الحقيقة أنها تزداد وضوحاً حينما يتجلى معدها . وبخرج عليها أحد من الناس فحينما يتدفق بعض الناس لسبب من الأسباب إلى معاملة فريق آخر من الناس معاملة غير إنسانية وبأسلوب لا يلائم الكرامة البشرية نجد أن هذا البعض من الناس قد نزل عن مستوى إنسانيته ، وفي بعض الأوقات يزعم الفريق المعتدى أنه قسا في معاملة الفريق المعتدى عليه . لا اعتقاده أن مستواه الإنساني هابط عن مستواه . فالليونان مثلاً كانوا يطلقون على غيرهم من الأمم لقب « البرابرة » أي أن مستواهم الإنساني أقل من مستوى الإنسان اليوناني ، وكان الأمريكيين في الحرب الكبرى الثانية ينظرون إلى اليابانيين على أنهم من مستوى إنساني أنزل وأقل من مستواهم ، أي أن كل فريق كان ينظر إلى الفريق الآخر على أنه ليس من مستواه الإنساني ، وهذا موقف الأمريكيين من إخوانهم الزنوج في الولايات المتحدة نفسها .

وواجب الفلاسفة الثالث يقترب هنا من واجبه

وليس في هذا الزعم شيء جديد بوجه خاص ، ولكن الحالة في الوقت الحاضر تستلزم أن نضع الإنسانية نصب عينها هذه الحقائق العلمية ، فإن وقوع حربين عظيمتين ووقوع حرب أخرى ثالثة ، قمن بأن يجعل كل من يتأمل حياة الإنسانية يشك في أن هذه الفكرة قد عرضت على الناس بالتأكيد المناسب والإثبات الكافي . والعلم يثبت هذه الفكرة ، والعقل يعترف بها ويطلب إذاعتها وتغليها . والفلاسفة ، وهم جزء من الإنسانية ، لا يمكن بعد ذلك أن يتخلوا عن واجبهم في إذاعتها ويخذلوا العالم في هذه الأوقات العصية .

٣ - الكرامة البشرية

عرف الإنسان في الوقت الحاضر فوط اتساع الكون وترأى حدوده وأبعاده ، وتبين له وجود عوالم لا يحصرها العد ، ولذلك أصبح من المألوف استصغار شأن الإنسان في هذا الكون العظيم وتوهم أمره ، وتسامل الكثيرون ما قيمة الإنسان لأهو العلة الدرة الصغيرة الضئيلة في هذا المحيط الخائل من الوجود التي لا نعرف لها أولاً ولا آخراً والتي تدور في الفضاء لغير غاية معلومة ولا هدف معروف . ولا نزاع في أننا إذا وازنا بين الإنسان وعظمة الكون واتساعه ظهر لنا الإنسان حصاة على الشاطئ الرملي ، وهذا من بعض الوجوه هو موقف الإنسان ، وهو موقف قد يكون من الصعب أن نصف مجموعة من الحقائق العلمية لنقصه وإظهار زيفه .

ومهما تكن قيمة هذه النظرة إلى حياة الإنسان وتقدير قيمته ومغزى وجوده ، فإنها ليست النظرة الواقعية الوحيدة . ومن الممكن أن ننظر إلى الإنسان من وجهات نظر أخرى ، فهذا الإنسان الضئيل الشأن ، أو الدرة الصغيرة التي تبدو قليلة الأهمية ، يظهر جليل الشأن ، عظيم الخطر إذا نظرنا إليه من نواح أخرى ، وهو حقيقة ضئيل الجرم خفيف الوزن إذا قرن

أن يكون حرًا بأوسع معاني الكلمة وأحسنها ، ولكن هذه الحرية لا تشمل حرية الكلام والدين والعبادة وحدها وإنما كذلك حرية العمل وتحصيل الرزق والخلق والإنجاز . وكذلك حرية الخلاص من الفقر المدقع والخوف الذي يُشَلِّ الحُرَّة . وليس يكفي أن يظل الرأسماليون الغريون يعيرون الشيوعيين بأنهم منعوا حرية الكلام ، وحرّموا حرية النشر والعلم والفن . وهم في الوقت نفسه يستبعدون الفقراء في بلادهم . وخطأ الشيوعيين ليس معناه أن الرأسماليين على صواب في كل أمورهم ، ومن واجب الدول الرأسمالية الغربية إذا أرادت ألا تظل أضحوكة في عيون العالم بنهبها على روسيا نقص وجود الحريات بها أن تعمل على تنظيم بيتها ، وذلك بإضافة الديمقراطية الاقتصادية إلى الديمقراطية السياسية التي تحققت تحقيقاً حزبياً ، وذلك لأن الكرامة الإنسانية لا يمكن أن يحفظ بها القوم وهم عبيد لآلة أو وهم عبيد لنظام اقتصادي صناعي يهدد حقوق الكثرة الكاثرة من أجل توفير الحياة الرغيدة لقلّة قليلة من الناس المحظوظين . والعبودية هي العبودية مهما اختلفت أساليبها .. ومن الصعب المحافظة على الشعور بالكرامة الإنسانية بين مظاهر الفقر والعوز والحرمان والجوع . وإذا كانت الحريات الإنسانية الأساسية لازمة للكرامة الإنسانية فإن علينا أن نعين البشر على تحقيق هذه الحريات في جميع البلاد والجواء والبيئات ، وبدون ذلك يكون حديثنا عن الكرامة الإنسانية حديث خرافة ، لأن ملايين البشر الشاعرين بالحرمان والفقر في هوم الفقر سيدخلهم الشك في هذه الكرامة وتروقهم للسخرية منها .

وهذه هي الواجبات الثلاثة التي يرى الأستاذ شلب أن يعدد بها إلى إخوانه الفلاسفة ، فليسلم أن يعينوا البشر على العودة إلى العقل والتعويل عليه في معالجة المشكلات ومواجهة الصعاب ، وخاصة

الثاني ، فما دام العلم قد أثبت بطريقة لا سبيل إلى الشك فيها وحدة النوع الإنساني الأساسية وهدم فكرة وجود شعوب متفوقة بطبيعتها وشعوب وضيعة .. فن الواضح أن البشر يتساوون كذلك في الكرامة الإنسانية . وحقيقة أن بعض الأفراد أو بعض الجماعات قد يأتون بأعمال تعرّضهم للعنف الشديد ، وقد نصفها بأنها أعمال غير جديرة بالنوع الإنساني ، ولكن هذه الأعمال مع ذلك بالغة ما بلغت من النكر والفظاعة لا يمكن أن تجردهم من صفتهم الإنسانية فهم ما يزالون جديرين بالاحترام الذي يوجه إلى النوع الإنساني وإن كنا نأخذهم مع ذلك بجريرة أعمالهم . ويجعل بنا أن نتذكر قول السيد المسيح حينما قدم إليه المكتبة والفريسيون امرأة أمسكت وهي تزني .. ولا استمروا يسألونه في شأنها قال لهم : « من كان معكم بلا خطية فليرمها أولاً بحجر » . ولو أننا قصبت على كل إنسان أفي بكبرية من الكيثار بأنه غير جدير بالكرامة الإنسانية لأصبحنا في موقف حرج . ولو كان الأمر كذلك فإذا نقول في شأن الإنسانية هذه آلاف السنين .. لقد ظلت عشائر وأمم ومدن وشعوب يتقاتل بعضها البعض ولا يتورع عن ارتكاب أفظع الجرائم ، ومع ذلك فإن مرتكبي هذه الآثام آدميون ولا يمكن أن نسلبهم حقهم في الكرامة الإنسانية ، وربما كان سلبهم حقهم من الكرامة الإنسانية أبلغ نكراً من الجرائم التي أقدموا على ارتكابها !

ويرى الأستاذ شلب أن الفلاسفة يسلمون بحقوق الإنسان الطبيعية ، ومن ثم فإن من السهل عليهم التسليم بالكرامة الإنسانية . وقد رأى السياسيون والحكام في العصر الحاضر الحاجة إلى النص في وثيقة الأمم المتحدة على حقوق الإنسان حينما وجد ، وهذه علامة طيبة وإشارة معمودة العواقب . ومن واجب الفلاسفة أن يعملوا على تأكيدها وبيان مغزاها . والتسليم بكرامة الإنسان يتضمن منه الحق في

ربوع الأرض ، وبذلك تمنع الإنسانية من التورط في الحرب الدامية والتدمير والحرب والهلاك .

ويقول الأستاذ شلب إنه لا يأمل في تعاون الفلاسفة على إيجاد فلسفة أو نظام فلسفي عام ، بل إنه لا يظن أن هذا ضروري أو حتى من المسائل المرغوب فيها ، ولكنه يرى أنه لا يطلب الكثير من الفلاسفة إذا سألم : (١) أن يؤيدوا العقل وسلطانه باعتباره وسيلة للفهم والتعاون والاتحاد ، (٢) وأن يقبلوا حقيقة الوحدة الأساسية للبشر جميعاً ، (٣) وأن يصروا على كرامة الإنسان الجهورية باعتباره كائناً بشرياً .

والموقف العالمي يطلب من الفلاسفة بوصفهم قادة "تذكر أن بُصِّقُوا جهد الطاقة الخلافات الشاسعة في ميادين التخصص الفلسفي ، وأن يؤكِّدوا ويستغلوا أوجه الاتفاق على المسائل الجهورية والقضايا الهامة التي تتضمنها" وإحبات التي أُلقيت على عاتقهم .

وإذا توافقت آراءه الفلاسفة على تأييد هذه الأنواع الثلاثة من اليقين الفكري ، فإن الأستاذ شلب يؤكد أن ذلك سيشجع الكثيرين في شتى أنحاء الأرض الذين ينتظرون كلمة الهداية والتوجيه السليم في ساعات الظلام الغيم على البشرية والحياة في هذا العصر الراهن .

المشكلات التي تعرّض الإنسانية في ميادين العلاقات الدولية ، وأن يذيعوا على نطاق واسع فكرة وحدة النوع الإنساني التي أثبتتها العلم ، وأن يعملوا على تقوية إيمان الناس بالكرامة الإنسانية ، وأن يبذلوا الجهد في جعل هذه الأفكار مؤثرة فعالة ، وحقيقة واقعة .

وإذا وفق الفلاسفة في القيام بهذه المهمة فإنهم سيقدمون للعالم خدمة بالغة الأثر جزيلة النفع ، وسيكون لها نتائج سلبية وإيجابية معاً ، فهي ستعين من الناحية السلبية على القضاء على كل أسباب التفرقة بين البشر ودواهي حدوث التفرقة والانقسام والخلاف ، مثل النزعات اللاعقلية على اختلاف ضروبها ، ومثل الإسراف في حب التسلط وبسط السلطان ، ومثل سوء معاملة الأقليات ، ومثل خرافات ادعاء التفوق الشعبي ، والتعصبات المذهبية والإقليمية .

ومن الناحية الإيجابية سيكون لها تأثير حسن في تشجيع جميع الحركات والاجتهادات التي ترمي إلى توثيق العلاقات بين البشر ، وستعين على إيجاد قانون موحد للبشرية وحكومة عامة تحافظ على النظم ، وتمنع وقوع العدوان ، وتنتشر الأمن والسلام في



محمود العقاد ناقداً

بقلم الدكتور محمد مندور



تحدثنا في المقال السابق عن فلسفة العقاد العامة في الحياة ملخصة في الحرية والفردية ، وحاولنا إيضاح الصلة العميقة التي تربط بين هذه الفلسفة ومنهج العقاد النقدي ، وأسس دعوته إلى التجديد في شعره الغنائي ، وأرجأنا الحديث عن تفاصيل منهجه ، ومقاييس نقده إلى هذا المقال الثاني عنه .

● نقد الشعر الغنائي

والواقع أن الحركة النقدية الجديدة في أدبنا العربي المعاصر ، قد تركزت كلها أو محاذها في نقد ما نسميه شعر القصائد . ويسميه الغربيون بالشعر الغنائي وذلك لأن هذا الفن هو الذي يتكون منه الجانب الأكبر من تراثنا الأدبي ، كما أنه الفن الذي ابتدأت فيه حركة البعث الأدبي بفضل محمود سامي البارودي . وإذا كان أدبنا المعاصر قد أخذ يشهد فنوناً أخرى وفدت إلينا من الغرب كفن المسرحية الشعرية والثريّة ، وفن القصة والأقصوصة ، وفن المقالة والسيرة الحديثة المنهج ، فإن كل هذه الفنون قد ظلت زمناً طويلاً بعيدة عن اهتمام النقد والنقاد الجادين .. حتى لرى الأستاذ العقاد نفسه يزدري فن التمثيل في بلادنا على نحو ما نطالع في مقال له بعنوان « التمثيل في مصر » منشور في كتابه « مطالعات في الكتب والحياة » وفيه يرد على قارئ يسأله لماذا لا يبغي بفن التمثيل ؟ فيجيبه العقاد أن في عالم الأدب وعلم السياسة ما يشغل كل وقته وهو وإن كان لا يكره التمثيل

ولا يبخسه قدره إلا أن التمثيل في مصر « نقطة ثقيت ، بل مقبحة طائفة يلعب فيها دم هذا البريء المظلوم جهاراً .. ليلا ونهاراً وما من حسب ولا رقيب » . ثم يرجع سر هذا الانحطاط إلى الشعب الذي يسميه « ديموس » - وهي كلمة يونانية قديمة معناها « الشعب » فيقول : « إن الأمر اليوم يأسأحى للملك ديموس الأول والأخير لا لـ « ولا لك في الآداب والفنون. وهو تدري ما هو الملك ديموس ؟ الملك ديموس هذا هو مستبد قاهر يدعون إليه كثير ، ويضرب عليه كثيراً ، ولكنه يبعد كل ما يقال من مدح لسياسته . وثناء عن حكومته - عتلى أحق مأثور الرأي ، بلد المنع قذر العيب والأخاف قد يستحق الصفع أحياناً ، ولكنه لا يجد الكف العليظة التي تدلّ حده التبرص العوي ، فلذلك لا يصعبه أحد » . أو هم يصنعونه نكب غير النكب بل تصعب له فيمتد الصعج مراعاً وشيقاً ، وتزبناً رفيقاً » . والملك ديموس لا يحب الرعايا والأدباء ، ولا يألف الفلاسفة والعلماء ، ولكنه يحب المهرجين والمسحاء ، ويألف المؤلفين والأدباء . وفي عهد حكمه السعيد كثّر هؤلاء الندماء الأمثال وانتشروا ونهتورت البركة في صفوفهم فامتلا بهم بلاطه العامر وانتفح غم عقله

يعجبه ويسموه .. وقد يكون الكاتب غيراً بتحليل الشخصيات أو لا تكون له خبرة بالتحليل، ولكنه مقتدر على إيرادها على صورة تسير الأبطال وتقدمك إلى العناية بها، كما تنقّب عن تصرفهم من الصعب أو الآخرين . ونسبهم من يعول على التشويق، ويعتمد التقديم والتأخير في سرده لإحارة وواقعه تعلقاً غوى الإستطلاع في معرض اقراء بقى بأسفون بهذا الأسلوب، وبهم من يطرح التشويق جاماً وعجلاً . يث أنه يعتمد الإجمال نوعاً أن يظل به أنه يشعر أنه يتسلي مقراء، ويعطى الخلة القول عندهم عبارة إرضاء وإقناع ولكنه يعوض تشويقاً بدهقة والجد في الترام الخفائض ودلالة التعبير . . . الخ . مما يوحى باتساع نظرة العقاد إلى هذا الفن وتنوع مناهجه، ولكن دون أن تلبس العقاد رأياً خاصاً في هذا الفن على نحو ما تبيننا وستبين رأيه الخاص في فننا الأدبي التقليدي وهو فن الشعر الغنائى .. وكل ذلك بالرغم من أن الأستاذ العقاد قد كتب هو نفسه منذ صدر شبابه قصة «سارة» التي تعتبر من النوع الذي يسميه بالنوع التحليلي، بل وبالرغم من أن هذا الفن قد أخذ يجلب إليه شيئاً فشيئاً أكبر عدد من متأدينا .. وكان من المتوقع أن يشعر مثل هذا الفن ناقداً مثقفاً كبيراً كالعقاد .. ولكننا لا نذكر له في هذا المجال شيئاً .. ولم نطالع له قط نقداً لقصة أو لقصاص من معاصرنا في مصر أو غير مصر من الأفطار العربية .

وأما المجال النقدي الذي شغل العقاد منذ صدر حياته فقد كان ، كما قلنا ، مجال الشعر الغنائى الذي يلوح لنا أنه المجال الذي يحرص عليه العقاد أكبر الحرص ، ويود أن يذكر به شاعراً .. وناقداً .. بل هو المجال الذي خاض فيه العقاد معاركه النقدية العاتية وبخاصة معركة العنيفة مع أحمد شوق .

● العقاد وشوق

ومعركة العقاد مع شوق لم تنته بكتاب «الديوان» الذي ظهر جزأه في سنة ١٩٢١ واشترك في تأليفهما المازنى مع العقاد ، بل ترجع أصول هذه المعركة إلى أبعد من ذلك بكثير .. إذ نطالع في أقدم مجموعة العقاد وهي «خلاصة اليومية» تعليقاً

الضيق ما أوسع القول الضيقة لصنوف الجهالة والحقارة وما أضلها بغروب البهجة والصفافة !! إن عقداً منها ليس من ولادة العبارة أضلها ما تنه عقول الفلاسفة أجمعين من ولادة العلة والنبوغ .

وعلى ضوء هذه النظرة نستطيع أن نفهم كيف أن ناقداً مثقفاً كالأستاذ العقاد لم يحاول في دعوته إلى التجديد الأدبي أن يطالب بتوسيع مجال هذا الأدب، وتنويع فنونه ، وأخذ ما لا نعرفه منها عن الغربيين الذين استطاع العقاد أن يتصل بأدبهم بفضل إتقانه للغة الإنجليزية . وذلك في حين نرى شاعراً أرسنقراطياً كأحمد شوق ، بل شاعراً تقليدياً مثله ، تمتنع نفسه منذ شبابه الأول لفن كبير كفن المسرح فيكتب منذ سنة ١٨٩٣ ، أولى مسرحياته الشعرية وهي النسخة الأولى من مسرحية «على بك الكبير» ، كما نراه يعود بعد ذلك إلى هذا الفن فيكتب ابتداء من سنة ١٩٢٧ حتى وفاته بعد ذلك بخمس سنوات سلسلة مسرحياته التي يمكن القول بأن هذا الفن قد دخل أعصها ضمن تراثنا الأدبي الخالد . وعندئذ فقط ابتداء العقاد الناقد يحس بأن ما يولف في هذا الفن يستحق السند بدليل الكتيب العنيف الذي كتبه العقاد عندئذ في نقد مسرحية «قمباز» لأحمد شوق باسم «قمباز في الميزان» . وهو نقد سوف نرى ما فيه من تعسف ، وبعد عن الأصول الخاصة بهذا الفن .

وإذا كان الأستاذ العقاد قد كتب مقالا عن «المناهج في فن القصة» منشوراً في مجموعة «بين الكتب والناس» ، فإن حديثه في هذا المقال قد جاء مقصوداً على تبصير أحد الشبان نظرياً بالمناهج المختلفة التي ينتهجها كتاب القصة مثل قوله : « فن القصصيين خلا من يجعل مولود على الحادثة أو الواقعة فلا يتفق أن نقرأ له قصة تخلق من حادثة مروعة ، أو ذات خطر في حياة أبطالها .. وهو في هذا الباب صاحب قدرة بارعة لا يستهان بها في تحليل الحوادث واستكناه غفائرها والانتقال بها مع أثرها المتصانعة إلى غاياتها . ونسبهم من يجعل مولود على الشخصية يجعلها أو يعرضها لقائه بالآخرين التي

للمخدوبين وبخاصة في القصائد التي كان ينشرها شوقي في جريدة المؤيد وغيرها غفلاً من إهماله أو بإمضاء مستعار على نحو ما أثبت البحث الحديث.. وكل ذلك فضلاً عن أن العقاد كان مرتبطاً في صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل عندئذ في الوفد أقوى تمثيل على حين كان شوقي لصيقاً بالسراى ومن يلوذ بها أو يناصرها، ولم تظهر بعض اتجاهاته الشعبية إلا لماماً وبعد عودته من منفاه في أواخر الحرب العالمية الأولى.

● المعركة الفنية

وبالرغم من أن معركة العقاد مع شوقي قد كانت وراءها أسباب ودوافع نفسية وأخلاقية عميقة دفعتها إلى كثير من الإسراف الذي خرج بها عن نطاقها الفني فإن ما نحرص عليه هنا هو النظر في التقائين الذي اصطدهما الأستاذ العقاد في نقد شعر شوقي لطيف صادقاً من زائفها، والصحيح منها من المتصنف.

وأول ما يستحق النظر هو الأساس الفلسفي العام الذي بنى عليه العقاد نقده لشعر شوقي، وشعرنا التقليدي كله. فالعقاد بفلسفته الفردية ومنهجه النضى لا يريد، كما رأينا في المقال السابق، أن يعترف بشاعر لا تطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظراته إلى الحياة، وفلسفته فيها من خلال شعره.. وهذه نظرة تنفق إلى حد كبير مع طبيعة الشعر الغنائي وجوهه. ولكن موضع الخلاف هو: على أي نحو يجب أن تظهر شخصية الشاعر في شعره؟ وهل يجب أن يكون ظهورها سافراً، أو على نحو مباشر، أم يكفي أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع، ووجهة نظر الشاعر إليه، وهدفه منه ويكون في ذلك ما يكفي للتسامع للشاعر بالأصالة الشخصية والطابع الذاتي، وإلا لوجب ألا تسمى شاعراً إلا من

كتبه العقاد في سنة ١٩١٢ على أبيات قالها شوقي على قبر بطرس باشا غالى، ومن هذا التعليق نحس بالدوافع النفسية الغريبة التي أوجرت صدر العقاد على شوقي من مثل تزلفه للظلاء، ومداهنته لهم، وتسميحه بأبوابهم، فشوقي يقول:

القوم حولك يا ابن غالى خشع

يقضون حقاً واجباً وذمماً

يتسابقون إلى ثراك كأنه

ناديك في عهد الحياة زحماً

يبكون مولثهم وكهف رجائهم

والأرغى المفضل المقدام

ويعتق العقاد على هذه الأبيات الثلاثة بقوله:

«أكان يريد أن يقول: إن زائري قبر مرحلٍ ومحبٍّ من ذمٍّ وأمرٍ والوزراء والظلاء والملاء، وفيهم نائب مولد الأمير، وكلامه يقول وأكبر السراى والوجيها - أكان يريد أن يقول: هؤلاء كلهم من كانوا يقضون من نادى ابن غالى مولداً وكهفاً، يستحقون من أروحيه ساكنة الجواد، ويستبدون من أفضاله؟ أم أراد أن يقول: كما قال الناس في هذا المعنى فأغسلوا التقليد؟ أم أراد أن يقول: شوقاً؟ أم أراد أن يقول: أنهم ملكوا عليه حق دموع عينيه زلفاً، لغة المديحة أعد ليرى كل من يموت من غداً هلاً مقابلاً؟»

ومع ذلك فإن موقف العقاد من أحمد شوقي لم يتحدد نهائياً وعلى نحو قاطع إلا في كتاب «الديوان» بجزيئه.. حيث نرى العقاد لا يقرُّ لأحمد شوقي بأية موهبة، بل بأية حسنة شعرية. وعلى العكس من ذلك يهاجم كل شعره جملة وتفصيلاً أعنف الهجوم، ولا يجد العقاد ضيقاً في أن يكشف في مقدمة هجومه الفني على شوقي عن البواعث النفسية التي أصرمت في نفسه كره هذا الشاعر فهو يتهمة بالزلفى لرجال السلطان وبإساءة استخدام ثروته في اصطناع المهرجين والمطبلين، والتبذل من خصومه ومنافسيه سراً وعلاية بما في ذلك زملاء مدرسته الشعرية من أمثال حافظ إبراهيم.. وكل ذلك فضلاً عما لم يصرح به العقاد، مثل: هجاء شوقي لعرائن والعرايين تحلفاً

التلقائى قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض ، إذ كان الشاعر يقول القصيدة أو المقطوعة لساعته في الأمر الذى يشغله، فإن التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح ، وعز عليهم أن يفصروا عليه شعرهم فجمعوا في القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة . وبهذا أصبحت القصيدة العربية بالتفكك وبخاصة في قصائد المديح ، وإن يكن كثير من القصائد الأخرى قد توغرت لها وحدة الغرض على نحو ما نشاهد مثلاً في غزليات العديريين بل الغزل الحسى أيضاً عند جميل والحسين ، وابن ذريح وكثير وعمر بن أبى ربيعة وكثير غيرهم .. ولكن لسوء الحظ رأينا أحمد شوقي يتابع الأقدمين في مدائحه ! فزاه مثلاً يستهل إحدى مطولاته في مدح الخديوى بقوله :

خدعوها بقولهم حسناء والغواى يفرهن الثناء
ولكن وحدة الغرض قد أخذت تخطط بعد ذلك

عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه «الوحدة العضوية» أى بناء القصيدة بناء هندسياً بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر . وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجالية ولكنها لا تكاد تنصوّر في الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر في غير نسق وضعى محدد ، وإنما تنصوّر هذه الوحدة العضوية في القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره ، أو مجتمعه .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نلّين ما في بعض المقاييس التى فرّعها الأستاذ العقاد عن هذا الأساس من تعسف غير مقبول، مثل : زعمه بأن القصيدة السليمة البناء المتمتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على

يصدر عن وجدانه الذاتى ، ويتحدث عن تجاربه الخاصة، ومواضع أفراحه وأتراحه في الحياة أى الشاعر الرومانسى دون غره من شعراء الكلاسيكية أو الوجدان الجاعى ، أو أهل الفن للفن أو ما دون ذلك من شعراء مذاهب الأدب المختلفة وفنونه المتباينة . وعلى أساس هذه المقارقات الواجبة يمكن أن نلّين مدى تجنّب العقاد على شوقي عند ما أنكر عليه كل أصالة وكل تجديد ، واتهمه بالسير في الدروب المطروقة البالية ، والصدور عن القوالب التقليدية المتحجرة ... فلشوقي صورته الشعرية القومية ، وموسيقاه الزناوة وخطابيته الجمهورية ، وله مدرسته التى توافق مزاجنا أو لا توافقه ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الفذة

● وحدة القصيدة

ولقد كان المأخذ الثانى الكبير الذى أخذه العقاد على شعر شوقي هو انعدام الوحدة في قصائده التى جارى فيها تقاليد الشعر العربى القديم بالرغم من تطور الفلسفة الجالية العام تطوراً يتطلب الوحدة في كل عمل فنى . ولقد فطن مطران أحد شعراء جيل شوقي إلى هذه الحقيقة الجالية .. ومنذ أن فطن إليها قرر—كما صرح في مقدمة ديوانه القديم—أن يطرح من هذا الديوان كل ما قاله على أنوار التقليدى فيها عدا قصيدة واحدة عز عليه أن يطرحها ، وهى القصيدة التى وصف فيها غزو نابليون لألمانيا ، وانتقام ألمانيا من فرنسا بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن . وقد سبها (١٨٠٦ - ١٨٧٠) .

والواقع أن «وحدة القصيدة» لها قصة طويلة في أدبنا العربى قديمه وحديثه ، كما أن مفهومها قد ظل غامضاً لزمّن طويل . إذ نلاحظ أنه قد قصد بها أحياناً كثيرة في نقدنا الحديث إلى «وحدة الغرض» .. وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا كانت عند ظهورها

نسلم له بما أراد لنسأله بعد ذلك : هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس في أى شعر غشائى ينتظم مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتصف.. وبما هي قصيدة من قصائد العقاد أتانى بها أحد طلبتي (١) وقد فعل بها ما فعله العقاد برثاء شوقي لمصطفى كامل ، فأعاد ترتيب أبياتها ووضع إلى جوار كل بيت رقم ترتيبه في القصيدة الأصلية التى يريث فيها العقاد المرحوم حسين الحكيم من أدياء قنا المعروفين بالورع ، وذلك في ديوانه « هدية الكروان » الصادر سنة ١٩٣٣ مجزئين منها خشية الإطالة بهذه الأبيات :

- ١ - رفيق الصبا المسول أبكيك والصبا وما كان أغلى ما بكيت وأطيبا
- ٩ - عجيب لعمري موت كل محب إلينا وقد كان التعجب أعجبا
- ١٣ - فهليك في شرخ الصبا ناضر الصبا وفالجأتى الناعى فأجفلت مكذبا
- ١٠ - أمن هو ق ذكرى فى العمر ينطوى كما طوت الأسقام شيخاً معذبا ؟
- ٧ - ألقاك ؟ بل هيات قد حالت المنى فأقرب منها أن أصفح كوكبا
- ٣ - ألقاك عند النيل إن عدت في قنا وأرعاك عند الجسر إن سرت مغربا ؟
- ٦ - ونحصى على الدهر البرئ ذنوبه وما كان إلا مازحاً حين أذنبنا
- ٥ - ونحسب أن الله لم يخلق امرأاً على الأرض إلا كي يقول ويخطبنا
- ٤ - ونستند الأشعار في كل ليلة ونطلب في كل الأحاديث مطلبنا
- ٨ - إذا عدت أستحي الشبايبين في قنا وجدتك رسماً في التراب مغيبا ؟

غيره ، وحكمه على قصيدة مثل رثاء شوقي لمصطفى كامل بأنها مفككة البناء لحد أن العقاد قد استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحو جديد دون أن يبدو عليها التخريب . فالعقاد يعيد ترتيبها على النحو الذى نختل له بالأربعة الأبيات الأولى التالية ،

المشرقان عليك يتحجان
قاصيهما في مآثم والداني
وجدانك الحي المقيم على المدى
ولرب حتى ميت الوجدان
فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها

فالذكر للإنسان عمر ثان
أقسمت أنك في التراب طهارة
ملك بهاب سؤاله الملكان

مع أن الأبيات : الثاني والثالث والرابع هنا بنى ترتيبها في قصيدة شوقي الأصلية ١٤ و ٢١ و ٦٤ . وأما الأبيات الأربعة الأولى في القصيدة الأصلية فهي :

المشرقان عليك يتحجان
قاصيهما في مآثم والداني
ياخادم الإسلام ، أجز مجاهد
لله من خلد ومن رضوان
لما نعت إلى الحجاز مشى الأمى
في الزاقرين وروع الحرمان
السكة الكبرى حيال رباهما
منكوسة الأعلام والقضبان

وقد شئت الأستاذ العقاد الأبيات الثاني والثالث والرابع في مواضع مختلفة من القصيدة دون أن يبدو على نسق القصيدة العام وتسلسلها ، فيما يزعم ، أى اضطراب . ونحن لانريد أن تناقش الأستاذ العقاد في سلامة الترتيب الذى اصطنعه أو عدم سلاسته ، ولكننا

● مقاييس المعاني

وأما المقاييس الفرعية التي استخدمها الأستاذ العقاد في تقسيم معاني شوقي ، فمنها ما تحدث عنه نقاد العرب القدماء مثل « الإحالة » أي المبالغة في المعاني بمبالغة مسرفة ، فقد التفت إلى ذلك نقاد العرب القدماء كالأمدي والجرجاني وغيرهما ، وإن اختلفوا بعد ذلك في منبج التطبيق... فرأى بعضهم إحالة فيها لا إحالة فيه وإن يكن الأستاذ العقاد قد أخذ يفرع في ضروب الإحالة فيقول :

أما الإحالة فهو زاد المعنى وهي ضروب : منها الاعتصاف والشطط ، ومنها المبالغة ومطابقة الحقائق ، ومنها التبرج بالفكر عن المقول ، أو قلة جدواه وعلو مفزاه . . ثم يأخذ بعد ذلك في ضرب أمثلة لكل هذه الأنواع من الإحالة في شعر شوقي ، والكثير منها جدير بالتقدير وإن لم يحصل عدده منها من التصنف والتقسيم ، نستطيع أن نجد له مثلاً واضحاً في **نقد شوقي في رثاء مصطفى كامل** :

مصر الأسيفة رثيها وصيدها

قبر أبر على عظامك حان

إذ يعلق عليه العقاد بقوله : مصر أيا القاريء : ولا تحصى فضحتها القاهرة المعزية ، فإنها مصر بريتها وصيدها ، مصر كلها ما هي إلا قبر واحد . فلهذا صارها يرى رجلاً أياً نهضة في بلاده فيجعلها قراً ، ولأى ضرورة ؟ وليلد على ماذا ؟ .. لا شيء . . فأى تصنف بعد هذا ؟ وماذا كان من الممكن أن يقول الأستاذ العقاد لو سمع خطيب اليونان الأكبر « بركليس » وهو يقول : إن الأرض كلها مقبرة للأنبياء ، بمعنى أن الرجل العظيم لا يرقد في بقعة من الأرض ، بل تستقر ذكراه في نفوس جميع البشر بشي بقاء العالم ، وهل تراه يهتم بالسخر والإحالة ؟ !

وكذلك الأمر في مقياس « التقليد » فهو مقياس قديم أسرف فيه نقاد العرب القدماء أما إسراف حتى وأواسرقة فيما لا سرقة فيه ، لأنه عام مشترك .

٢ - وأذن فيك الصبر ألا يعني

وأذن فيك الحزن إلا تغلبا ؟

٣٣- عليك سلام الله حتى يظننا

سلام أظن الناس شرقاً وغرباً

فهذه الأبيات من قصيدة رثاء أيضاً كقصيدة شوقي وقد أعاد الطالب ترتيب هذا العدد من الأبيات التي نقرأها فتستقيم القراءة دون تعثر ، أو إحساس بتدخل ، وتقديم وتأخير... لأن القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباعدة ، بل لقد استطاع الطالب المذكور أن يأتي بعدة أبيات أعاد هو نفسه تأليفها من شطرات مختلفة نجربها من قصيدة العقاد المذكورة ، واستقام لها القهم وهي :

رفيق الدنيا الممولى أبوك والصبا

وما تعرف الدنيا سوى الموت ملها

أنا لله عند التهل إن عدت في قننا

لنطلب في كل الأحاديث حلالا ؟

لقد كان ميدان القضية صاملاً

ولا يذكر الأسباب إلا تحبباً

وكان على كسائر الفتاة آمناً

لم يهر عيش وإن كان أظها

وكان عزيز النفس في غير جفوة

وكان أمين السر والجهر طيباً

ونحن لا نريد أن نصف فرمى قصيدة العقاد هذه بالتفكك ، وانعدام الوحدة العضوية على نحو ما فعل هو في نقده لشعر شوقي ، ولكننا نقول إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية ، وفن القصة والقصيدة . وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن يطالب بها إلا في الشعر الموضوعي ذي الطابع الواقعي الذي تبنى القصيدة فيه ، كما قلنا على قصة قصيرة ، أو دراما سريعة . وأما الشعر الغنائي الخالص ، أي شعر الوجدان فمن أكبر التصنف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقدماً أو تأخيراً في نسق أبياتها .

وقد أخذ العقاد يبحث في تعسف عن سرقات لشوق،
ويتهمه بالتقليد فيرى مثلاً أن قوله :

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها

فالذكر للإنسان عمر ثانٍ

مقتضب من بيت المتنبي :

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته

ما فاتته ، وفضول العيش أشغال

ولسنا نرى شيئاً بين البيتين فضلاً عن اقتضاب
أو سرقة ، إلا في عبارة : أن الذكر عمر ثانٍ وهي ليست
من غرائب المعاني التي يصح فيها الإهام بالسرقة ،
فضلاً عن أن «شوق» قد دمهقه بطابعه الشعري
الخاص ، وهو طابع الإنشاء الخطابي ، على حين نرى
المعنى نفسه ، يتخذ في بحث المتنبي طابع الحكمة ..
أي التقرير الإخباري ، وفي مثل هذه الحالة لا تتركز
الأصالة والخبرة في المعنى ، بل في الأسلوب والطابع
الشعري .

وباستطاعتنا أن نبرز نفس الملاحظات على
المقياس الذي مهام المقاد «الولوج بالأعراض دون
الجواهر» . فالعقاد يريد فيه أن يأخذ الشاعر بالغوص
وراء المعاني الخفية ، وإغفال المظاهر الحسية للأشياء
والطبايع . والخطأ هنا يأتي - كالعادة - من التعميم .
فما يطالب به المقاد قد يمتشى مع شعر الفكرة ،
ولكنه يتجاهل مدرسة كبيرة في الشعر كدروسة
« البرناسيين » التي كانت ترى أن الشعر تجسيم ورسم
ناظم .. وكل ذلك فضلاً عن أننا لا تعلم على وجه
التحقيق تلك الجواهر التي يقصد إليها العقاد ؟ وهل
يريد أن يحيل الشعر إلى فلسفة وميتافيزيقا على نحو
ما حاول أن يقول في مقدمة ديوانه « بعد الأعاصير »
الصادر سنة ١٩٥٠ حيث نراه يلدافع عن شعر
الفكرة في حماس بالغ مع أن زميله عبد الرحمن
شكري كان قد حل هذه القضية ، وفض الجدول بطريق

إنشائي رائع عند ما تحول شعر الفكرة أو الأفكار بين
يديه إلى تأمل وجداني . فشكري وإن يكن فكري
الزعة إلا أنه لم يحاول أن يدع قصائده الرائعة جواهر
أو حقائق ، وإنما أودعها انفعالات وجدانه الحى العميق
لإزاء حقائق الحياة وجواهرها على نحو ما فعل في
القصيدة التي يخاطب فيها المجهول بقوله :

يحولنى منك بحر لست أعرفه

ومهمه لست أدري ما أفاصيه

أقصى حياتي بنفس لست أعرفها

وحول الكون لم تدرك مجاله

يا ليت لي نظرة للغب تسعدني

لعل فيه ضياء الحق يبيده

إحطال إني غريب وهو لي سكن

خاب الغريب الذي يرجو مقاصيه ... الخ

وإنما الذي أصبحنا نطالب به اليوم في الشعر
الثقاني الجديد أن يتطور الوصف الحسي إلى وصف
وجداني على نحو ما فعل مطران بهذا الفن فجدد
منهجه .

● الشاعرية والتشبيه

وأما الكسب الجديد الباقي في نقد العقاد لشوق
وفي آراء زميله شكري والمآزني في دعوتهم التجديدية ،
فقد كان في نظرهم إلى التشبيه وظيفته الشعرية ، وهي
تلك النظرة التي نقلت التشبيه من مجال الحواس
الخارجية إلى داخل النفس البشرية .. إذ رأيناهم يطالبون
بأن يكون الهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسي
للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارئ وبذلك
فتحوا الباب أمام التعبير الرمزي على نحو ما أوضحنا
في عدد من المقالات السابقة لهذه السلسلة .

● العقاد وقصير

قلنا إن العقاد لم يعنَ بتقيد المسرحيات إلا بعد أن

وليس من شك في أن «شوق» كان له كل الحق في أن يفضل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعي ... إذا رأى أنها أكثر موثاقته ، وأوفر حظاً في خدمة الهدف الذي رى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية في شخصية « نيتيتاس » التي قدمت نفسها قرباناً على مذبح الوطن .

وإذا صح هذا لا يكون هناك محل لأن يشهد العقاد في كتابه « قمباز في الميزان » التكبر على شوق باسم التاريخ مادام شوق نفسه قد أثر لفته أن يخرج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة .. ومع ذلك فإن الحملة العنيفة التي شنها العقاد على مسرحية شوق باسم التاريخ ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شيء من الوجاهة ، فإن البعض الآخر لا يخلو من تعسف لأجل له .

فالاستيلاء العقاد قد يكون محققاً عندما يأخذ على شوق أنه لم يستخدم بعض الحقائق التاريخية الثابتة التي لا تتناقض مع هدفه الوطني ، والتي تفسر لطباق الجنون على «قمباز» مثل الهزائم الشديدة والخسائر الفادحة التي لقيتها جيوش الفرس في بلاد النوبة وفي الصحراء الغربية .

وعلى العكس من ذلك يظهر تعسف العقاد عندما يأخذ على شوق أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء تاريخية لامعة كانت لها بعض الصلات بمصر أو فارس في تلك الفترة ، مثل : المشرع اليوناني الشهير « صولون » أو « قارون » ملك « ليديا » الذي لا يزال يضرب به المثل الشعبي في وفرة الثراء . ويزيد هذا التعسف وضوحاً عندما نلاحظ أن العقاد لم يوضح لنا على أي نحو كان يريد أن يدخل شوق هاتين الشخصيتين أو غيرها في المسرحية .. وما هي الأدوار التي كان من الممكن أن تلعبها فيها

أخذ أحمد شوقي يصدر سلسلة مسرحياته الشعرية ابتداء من سنة ١٩٢٧ ، وأكبر الفن أن العقاد لم يكتب عن مسرحية « قمباز » إلا باعتبار كتابته هذه جزءاً من حملته العامة العنيفة على شوق .. وذلك بدليل أننا لم نشهد بعد ذلك ، ولا قبل ذلك ، نقداً للعقاد لأية مسرحية أخرى .

ومسرحية « قمباز » تناول فيها شوقي فترة حاسمة في تاريخ مصر ، وهي فترة القضاء على استقلالها وسيادتها ، ووقوعها فريسة في يد الغزاة الأجانب الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية فاروق . ولكن شوقي لم يرجع في تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقي الذي يفسر غزو الفرس لمصر لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية تتصل اتصالاً وثيقاً بالصراع الجبار الذي كان سائداً عندئذ بين الفرس من جهة ، واليونان وقوطاجنة من جهة أخرى ، وتطلع الفريقين إلى الاستيلاء على مصر . لترجيح كفة الصراع - بل أثر أن يستخدم لفته المسرحي أسطورة رواها المؤرخ اليوناني القديم « هيرودوت » ونقلها عن بعض المؤرخين المحدثين وهي تلك الأسطورة التي تزعم أن «قمباز» غزا مصر لأنه طلب إلى فرعونها « أمازيس » أن يزوجه من ابنته .. ولكن « أمازيس » غشه ... فبدلاً من أن يزوجه من ابنته « نريت » زوجه من « نيتيتاس » ابنة « أثيرياس » الفرعوني الذي قتله « أمازيس » واستولى على عرشه . ثم اكتشف «قمباز» هذا الغش . فثارت حفيظته ، وانتقم من فرعون بغزو مصر وسفك دماء أهلها ، ونهب خيراتهم وتدمير معابدها وقتل عجل « آيس » إله المصريين القدماء ... وإن تكن نويات جنون هذا الطاغية السفاح قد أطاحت بما بقي في رأسه من عقل ، فقتل أيضاً أخاه وأخته في ساعة جنونية ، بل ولقى حتفه .

هذه اللؤلؤة ، أو أن يوضح لنا سرّ نقائمه بل أن ينحى عنها معلق بها من أدراك .

قدم لنا شوق « نيتيتاس » على أنها مصرية سليلة الفراغة التي تغدو البلاد بنفسها ، وتدفع عن مصر شر العجم ، وتقوى الوطن دنس الفتح وعاره ، وتبتهق دائماً « تعيش مصر وتبقى » ولكنه مع ذلك لم يوضح لنا كيف استطاعت « نيتيتاس » أن تغلب على حقداء الإنسانى المشروع على قاتل أبيها الفرعون « أمازيس » ، أو كيف استطاعت أن تناساه .

ولم يستخدم الصراع المؤثر الذى كان من الطبيعى أن يثور في نفسها بين الموجدسة الشخصية وحب الوطن ، وخاصة وأن شوق قد جعل لتلك الموجدسة أعقاباً تذكها وتزريدها ضراماً حتى نفس « نيتيتاس » في آخر ما تلك الفتاة وهو قلبها — فشوق يحدثن أن « نيتيتاس » تحب « تاسو » حارس أبيها ، وكان هذا الحقد يادها حباً بحب طالما كان أبوها فرعوناً لمصر حتى إذا قتله « أمازيس » ، واغتصب منه العرش تحول « تاسو » من « نيتيتاس » إلى « نفريت » بنت فرعون الجديد وذلك لأنه على حد قول شوق :
يمشق الجساء والغنى لا يحب الغوايسا

فهو كالتحفة من زهر إلى زهر ، وكالنعمة من قصر إلى قصر . ولم يستطع شوق أن يهمل ما يثيره مثل هذا الغدر في نفس « نيتيتاس » من غيرة كاوية فزارها تخاطب « تاسو » بقولها :

أقسمت لى فاذهب فأقسم لها
فأنت أهل لتقسم الحسانت

وإذا كانت هذه هي حالة « نيتيتاس » النفسية ، وهذا هو ميانغ نغمها على « تاسو » وغيرها من « نفريت » الأناية المخطوطة ، أو ما يكون القارىء

وهكذا يتضح كيف أن هذا النقد التاريخي لم يكن له محل ، كما يتضح مافيه من تعسف .. وكذلك الأمر في عدد من مواضع النقد الجزئى التي أخذها العقاد على بعض تعبيرات شوق وصوره الشعرية .

وإذا ذكرنا أن العقاد قد اقتصر أو كاد في نقده المسرحية « قميز » على الناحية التاريخية ، والناحية اللغوية ، أدركنا كيف أن هذا النقد قد جاء أبعد ما يكون عن أصول هذا الفن التي يلوح أن الأستاذ العقاد لم يعن بدراسها دراسة مستفيضة .. كذلك التي وصل إليها في دراساته لأصول الشعر الغنائى وخصائصه ومدارسه . ولو أن العقاد كان قد عنى بفن الأدب التمثيلى العناية الكاملة ، لاستطاع أن يجد في مسرحية « قميز » لشوق ما أخذ فيه جادة لا يمكن أن يخطئها ناقد مستنير في هذا الفن .

ففى هذه المسرحية نلاحظ ملاحظة الشخصية الأساسية ليست « قميز » وإنما هي « نيتيتاس » التي أراد شوق أن يصور فيها الروح الوطنية .. تلك الروح التي أراد أن يحقق بها المشاركة الوجدانية مع القارئ أو المشاهد ، وبها يضمن استجابة الجماهير .

والواقع أن « شوق » قد أراد أن يجسم الوطنية المصرية في شخصية « نيتيتاس » وأن يجعل منها ما يمكن أن يشبه باللؤلؤة التي لا تلوث في الأحوال وذلك لأنه صور مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والإحلال والإسراف في البذخ حتى قتل النعم حمية الشبان ، وأصبح جيش مصر نفسه خليطاً من المرتزقة وخاصة من اليونان الذين وصل أحدهم وهو « فانيس » إلى رتبة القائد ، ثم غدر بمصر وجيشها ، وأفشى سرها إلى « قميز » والتحق بالجيش الفارسى ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن شوق لم يستطع أن يصون صفاء

يستخدم عناصر الصراع المتوفرة في مسرحيته في بنائها، وتوليد الحركة الدرامية الداخلية فيها على نحو ما فعل عملاقة هذا الفن .

ولكن الأستاذ العقاد لم يلتفت إلى شيء من كل هذا لأنه، كما قلنا، لم يعن بدراسة النقد المسرحي، بل والتأليف المسرحي العناية الكافية، فأريانه يصرف نقده إلى نواح جانبية أو ثانوية أو شعرية لا تدخل، أو لا تكاد تدخل، في صميم النقد المسرحي فضلاً عن أن الكثير منها مردود كما سبق القول .

● النقد البناء

وإذا كنا قد فرغنا في هذا المقال من نقد العقاد المدام الذي نجلى في معركته العنيفة مع أحمد شوقي فقد بقي أن ننظر في نقد العقاد البناء وفلسفته العامة للأدب، وفي الشعر خاصة، وهو الفن الذي يعتبر المجال الهام، إن لم يكن الوحيد للعقاد ناقدًا . كما بقي أن ننظر في منهج العقاد في الدراسات الأدبية، وفي كتاباته السيرة . وآراؤه في كل ذلك مبثوثة في عدد من مقالاته وكتبه وهي من الوفرة والاتساع بحيث تستحق أن نقرأ لها مقالاً خاصاً .

المشاهد على حق في أن يشك في مدى نبله نيتيتاس، وسيطرة روح التضحية والقداء على نفسها مما يذهب بروعة بطولتها، ويضعف من عطفنا عليها، وتحسنا لها وبخاصة أننا لم نشهد صراعاً نفسياً بين حناياها بين كل هذه العناصر المشتبكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها، وغيرة من ابنته، وبأس من غرامها المعظم، ثم شعورها الوطني، واشتعال روح التضحية في نفسها.. لم نشهد صراعاً تخرج منه متصرة، مغلبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية وآسبها الخاصة بحيث تزداد عندئذ تضحياتها نبلاً، وتزداد قلوبنا عليها حنوًّا .

وهذا هو النقد الأسامي الذي يمكن أن يوجه إلى هذه المسرحية التي أراد شوقي أن يمجدها فيها روح القداء والوطنية المصرية بثمة في فتاة من سلالة الفراعنة، ولكنه لم يصب المهدف كما لم يصبه عند ما حاول في مصرع كيلوباترا، أن يرد إلى تلك الملكة اليونانية، التي جلست على عرش مصر اعتبارها، وأن يثير فيها العطف عليها، بل والاصجاب بها .

وكل ذلك فضلاً عن أن «شوقي» لم يعرف كيف



العُروبَة في المعرَكة

يقام الأستاذ إبراهيم أمية فوره

هذا التثنية يشاركنا الشاعر الهجاري الأستاذ إبراهيم أمين فوره في أعباء القومية

بِئْسَ العُروبِ ، في كل وادٍ ، وفي كل وَهْدٍ ، وفي كل نَجْدٍ !
أعِدُّوا السيوف ، وضُمُّوا الضُّعُوفَ ، وشُدُّوا الأَكُفَّ ، بدأ فوق يدٍ !
ولبُّوا النداء إلى المعركة !

دماء الجُدودِ ، غَلَّتْ في العروقِ ، تنادِيكُمْ : الثَّارَ بَيْنَ العَرَبِ !
فَنِيْطِلُوا السِّلاحَ ، مَكَانَ الوِشاحِ ، فَإِنَّ الكِفاحَ ، عَلَيْنَا وَجِبَ !
وهيَّة المهيِّين إلى المعركة !

وشيدوا البِناءَ ، بروح الفداءِ ، وعزم الإِياءِ ، وحق الوفاءِ
فلَمَجَّدَ هَيْنٌ بأَهْناقنا ، وليس يُوَدِّي بِغير الدِّماءِ !
فخوضوا النِّهَارَ إلى المعركة !

وردُّوا عليكم ، نليدَ الفخارِ ، فإنَّ الطَّريفَ ، سِياجَ التَّليدِ
وإرثَ المكارمِ ، حظَّ الكرامِ ، فإنَّ لم يَصُنَّهُ حَقِيٌّ يَبِيدُ
وعزَّزَ المَثالَ بلا معركة !

أخِي ، يابن أُمِّي ، وعَمِّي ، وخالِي ، الفسَى اليَعْرُبي
حُرِّمَتِ الحَيَاةُ ، وحقَّ الفناءُ ، إذا لم تَعزَّ وَأَنْتَ الأبِي
فشُقِّ طَرِيقُكَ في المعركة !

وهيَّءَ سِلاحَكَ ، واعمرْ بَطَاحَكَ ، واصنَعْ كِفاحَكَ ، في كل وادٍ
وجنِّدْ قِوَاكَ ، وسدِّدْ خُطَاكَ ، لتنبئَ عِلاكَ ، بشسَى العِتادِ
وأبشِرْ بِفُوزِكَ في المعركة . !

السفر إلى العرب إلى أوروبا

في العصور الوسطى

بقلم الدكتور إبراهيم أحمد الصدي

وفيما عدا الاختلاف السالف الذكر كان السفراء العرب يختارون وفق أدق القواعد التي لا تختلف عن النظم التي تتبعها الدول الحديثة اليوم عند تعيين سفرائها . فالمعروف أن الدول الحديثة في الوقت الحاضر تنتقى سفرائها طبقاً لقاعدتين : الأولى عقد مسابقات علمية عامة يختبر فيها المرشح وتدرس صفاته . والأخرى اختيار من يُعرف بالمقدرة الفائقة والدهاء ، وذلك دون امتحان أو مسابقة . واتباع العرب الطريقتين السالفتين نفسها مع تعديل يسير في الطريقة الأولى ، فكان الخلفاء يقومون بأنفسهم باختيار المرشحين للسفارة وذلك بعد أن ينتهي أولو الأمر المختصون بالسلك السياسي من إجراء الدراسات اللازمة عن أولئك المرشحين . وكان هناك ديوان يسمى ديوان الرسائل ، يختص بالمكاتبات مع الملوك وغيرهم من رؤساء الدول المجاورة للعرب ، يتولى رئيسه أو صاحبه التمهيد لاختيار السفراء وإعداد الكتب التي يحملونها . واهتمت مصر ولا سيما في العهد الفاطمي بهذا الديوان الذي عرف باسم ديوان الإنشاء^(١) ، وصار صاحبه يقوم بنفس المهام التي يضطلع بها وزير الخارجية في المصطلح الحديث ، ولا سيما من حيث الإشراف على إعداد السفراء .

وحرص الخلفاء بالرغم من هذه الإدارات الدقيقة على اختيار المرشحين للسفارة بأنفسهم . ومن أمثلة تلك الاختيارات الطريقة ما حدث لأحد المرشحين للسفارة

كانت الفتوح الإسلامية التي حمل العرب لواءها في القرن السابع الميلادي سبباً في تكوين دولة شاسعة الأطراف ، جاورت حدودها القوى الأوروبية الكبرى ، وهي الإمبراطورية البيزنطية في الشرق^(٢) ، ودولة الفرنجة في الغرب^(٣) . واقتضت طبيعة الجوار قيام نوع من العلاقات الدبلوماسية بين العرب وتلك القوى الأوروبية ، استهدفت نفس الأغراض التي يقوم بها رجال السلك السياسي في الوقت الحاضر . فالسفير العربي أشبه بالسفراء في الوقت الحاضر بمثل الخليفة ، أي رأس الدولة ، يتكلم باسمه ، ويفاوض عنه . ويرم العقد والمعاهدات نيابة عنه . وكان الاختلاف الوحيد القائم هو أن السفراء العرب لم يتخذوا لأنفسهم دور سفارات قائمة في أوروبا على نحو ما نشاهد اليوم ، وإنما كانوا أشبه بما نعرفه في الوقت الحاضر بالسفراء .. فوق العادة ، الذين يوفدون في مهام رسمية ، وينتهي تمثيلهم الدبلوماسي بانتهاء العمل الذي يوفدون من أجله ، مثل عقد معاهدة ، أو إجراء فداء ، أو حضور حفلة زفاف ، أو التهنئة بتولي العرش .

(١) الإمبراطورية البيزنطية ، هي الإمبراطورية الرومانية الشرقية أو دولة الروم كما ساءها يلك العرب ، وعاصمتها القسطنطينية . وكان لتلك الإمبراطورية علاقات دبلوماسية كبرى مع العرب كما سيوضح من النص .

(٢) دولة الفرنجة تنسب إلى سيجات جرمانية تعرف بالفرنجة ، وفضراً على بلاد النبال وهي فرنسا الحالية في القرن الخامس الميلادي ، وأسسوا لأنفسهم بها دولة بعد زوال الإمبراطورية الرومانية من غرب أوروبا .

لا يبعث منظره لأول مرة على العلم الغزير الذى يعرفه . فقال له الخليفة عبد الملك : « إنك لدمى يا شمسى ! » فأجاب الشعبي على الفور : « زحمت فى الرسم يا أمير المؤمنين »^(١) كناية عن أنه ولد توأم .

وزاد إعجاب عبد الملك ما شاهده عند الشعبي من خفة روح ، وقدرته على الدعاية الطريفة ، وهى أمر يستحب توافره فى السفير . فروى للخليفة نادرة حدث له ، إذ طلب رجل امرأة ، وجاء أهلها إلى الشعبي لاستشارته . فقال لهم الشعبي : هو رجل رزقن المقعد ، نافذ الطعنة ، فزوجوه . ثم علم أهل المرأة أنه خياط ! : فقالوا للشعبي : غررتنا . فقال : ما كذبتكم ! . ثم روى أيضاً أن جماعة من الناس سأله مرة : ما اسم امرأة إبليس : فقال إن ذلك العرس ما شهدته^(٢) .

وبذلك أثبت الشعبي مقدرة فائقة جعله يحتاج الامتحان بدرجة عالية ، نتجت فى قول الخليفة له : يا شعبي ! : إنك لكنتيف علم^(٣) . وكشف الشعبي عن صدق نظر رجال الدولة والخليفة كذلك حين سافر إلى بلاط الروم ليتفاوض باسم الخليفة عبد الملك ابن مروان . إذ كانت دولة الروم تعتبر على درجة عالية من حيث فهم التقاليد الدبلوماسية ، فضلاً عن قدرة حكامها على إحراج السفراء المبعوثين إلى القسطنطينية ، ولكن الشعبي استطاع أن يثبت للروم أن العرب لا يقلون عنهم جدارة فى هذا الميدان السامى الجديد ، على الرغم من أن دولتهم مازالت فتية . فقد حاول إمبراطور الروم فى أول مقابلة للشعبي أن يعتبر مدى ولائه لخليفته ، فقال له : « أنت أحمق بموضع صاحبك منه (أى أحمق من الخليفة) :

إلى بلاد الروم لتمثيل الخلافة الأموية ، وهو عامر ابن شراحيل الشعبي . فقد كان هذا المرشح من فقهاء الكوفة وعلمائها ، وصحة فى تاريخ العرب قبل الإسلام وأنسابهم وأشعارهم^(٤) . ووقع عليه اختيار الحجاج بن يوسف الثقفى ولى العراق إذ ذاك ليعتب به إلى الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان ، الذى أراد أن يعتب سفيراً إلى بلاط الروم . وعندما قابل الشعبي الخليفة جرى الاختيار الثانى :

قال الخليفة : يا شمسى ، ما العلم ؟
فقال : هو ما يتركب من الجنة ، ورياضك من النار .
قال الخليفة : يا شمسى ، ما العقل ؟
فقال : ما يعرفك حواقب رشكك ، ويوقع خيك .
قال الخليفة : متى يعرف الرجل كمال عقله ؟
فقال : إذا كان حافظاً لسانه ، متدارياً لأهل زمانه ، مقبلاً على شأنه .

قال الخليفة : أنشدنى يا شمسى أحكم ما قالته العرب وأبرزه ؟
فقال : يا أمير المؤمنين قول نعيم :

ومن يعمل المعروف من دولة غيره
يفره ومن لا يفهم الله لا يفهم الله

وقول النابغة :

ولست بمصطفى أحداً لا تملك

عل شئت أى الرجال المذهب ؟

وقول عدى بن زيد :

من المسرة لا تسأل رجل من قريته

فكفر قسرين للمقادير يقتدى

وقول طرفة :

سبى لك الأيام ما كنت جاهلاً

ويأتيك بالأعصار من لم تزد

وقول الخليفة :

من يفعل الخير لا يعدم جساره

لا يذهب العرف بين الله والناس (٢)

وانتقل الخليفة بعد ذلك إلى امتحان الشعبي امتحاناً أشبه باختبارات الذكاء اليوم ، والذى تبين مقدار ضبط المرء لنفسه . وكان الشعبي ضئيل الحجم ،

(١) ابن القراء ، روى الملك (حقه صلاح الدين المتجدد) ص ٢٠

(٢) تاريخ ابن صاكر ، ج ٧ ، ص ١٤٥

(٣) تاريخ ابن صاكر ، ج ٧ ، ص ١٤٦ ؛ ابن القراء ،

للمرجع السالف ، ص ٥٢

(١) ابن سعد ، اللقبات الكبرى ، ج ٦ ، ص ١٧١ .

(٢) ابن صاكر ، مذهب تاريخ ابن صاكر ، ج ٧ ، ص ١٤٤

غير أن الخليفة طمأن الشعبي ، وأظهر له مقصد الإمبراطور من ذلك ، فقال : « أحسنت في سفارتك يا شعبي ! ولكن أنتهى ما أراد الإمبراطور بما كتب ؟ » فقال الشعبي : لا . فقال الخليفة : « حسد الإمبراطور عليك ، فأراد أن يخبرني ويحسني على تفكك » . (١)

غير أن العرب اهتموا عند انتقاء السفراء بضرورة توافر عدة صفات هامة فيهم ، ولا يلجئون إلى استخدام أمثال الشعبي إلا حين يلمسون فيهم ذكاء خارقاً للعادة ، يعوضهم ما قد يفتقرون إليه من الصفات اللازمة في المرحش للسفارة . فإلى جانب الاختبارات التي أجراها الخلفاء واختصون لانتقاء سفراء تطلبوا عدة أمور : منها الصفات الجسمانية والخلقية ، والثقافة الواسعة . واهتم العرب بالصفات الجسمانية وجعلوها في المكان الأول ، حيث قالوا :

« يستحب في الرسل تمام البدن ، واعتداد الطول ، وبهالة الجسم ، فلا يكون قديراً أو غليظاً ، لأن يكون جهير الصوت رسلاً ، لا تقتضيه العين ، ولا زهر به المنظر » . وشرح رجال الدبلوماسية العرب هذه الحقيقة السالفة بقولهم : « وإن كان المرء بأمره ، فهو أعرج تحت لسانه ، ولكن الصورة تسبق اللسان والجسم يستر الجنان . وبهذه أن يحمل الرسل بكل ما أمكن ، لأن العامة ترمق أذى أكثر ما ترمق الكفاية ، ثم إن أمين الملك تسبق إلى ذوي الرءاء من الرسل ، وتطلب ذلك في رسلها لتلا يتفحص اختيارها عيلاً من غليظ الكمال ، ولأنها تنفذ واحداً إلى أمة ، ولذا إلى جماعة ، وشخصاً إلى شخص كثيرة . ولذا كان لا بد أن يكون السفير رسلاً جسيماً بمذاق العين المنتبهة إليه فلا تقتضيه ، ويشرح على تلك الخلق المتصدية له فلا تستصغره » . (٢).

وللى جانب الصفات الجسمانية اهتم العرب بالصفات الخلقية ، ومنها أن يكون السفير على درجة كبيرة من نفاذ الرأي وحصافة العقل تجعله يستنبط غوامض الأمور ويستشف سرائر القلوب ويأتى عمله عن بينة . ويجب أن يكون فصيحاً . « لمحب السام بطلاوة حديثه ، ويسره بجلالة لسانه ، ويعتقه بخلاصة لفظه ، ثم ليكون كلامه

ولكن الشعبي أجاب الإمبراطور على الفور إجابة رافعة مفحمة حيث قال : « على بابك (أي باب الخليفة) . عشرة آلاف كلهم غير من » . (١)

ولم يقلع الإمبراطور كذلك في التغلب على الشعبي في ميدان الدعابات الدبلوماسية ، إذ سأل السفير العربي ، هل للعرب من الأمثال مثل أمثال العجم ؟ . فقال الشعبي : نعم ، وعدنا مثل ليس في الأرض مثله . فقال الإمبراطور : وما هو ؟ . قال الشعبي : يا ابن آدم ، إذا لم تسع فامنع ما شئت . وكان الشعبي كبير السن ، وخضب (صنغ) لحيته البيضاء بالون الأصفر ، حين ذهب في سفارته إلى بلاط الروم تجسلاً منه . وعند ما نظر الإمبراطور إلى لحية الشعبي قال له : يا شعبي ، لم تغيرت عليك بصفرة ، ألا صبرت على اليأس كما ابتليت ، أو ردتها إلى نسجها الأول ، فخشيت بالسواد ؟

فأجاب الشعبي : على سنة نبيينا . ولم يستطيع الإمبراطور إلا أن يقول : ما جد . به السبير فليس فيه حيلة . (٢)

وبعد أن انتهى الشعبي من سفارته التي لم تكشف لنا المراجع شيئاً عن غرضها أو ما دار فيها من اتفاق ، شأن كثير من المفاوضات السياسية اليوم التي تتخذ طابعاً سريعاً ، عاد إلى دمشق ، ومعه خطاب مخلق من الإمبراطور إلى الخليفة الأموي . ولما فتح عبد الملك الخطاب وجد مكتوباً فيه : « المحب لقوم فيهم مثل هذا (أي الشعبي) يملكون غيره ! » .

وعندئذ خشي الشعبي أن يظن به الخليفة الظنون ، وأن يفهم من تلك الرسالة أنه ارتكب أموراً سيئة في حق الخلافة أثناء وجوده في بلاط الروم ، فقال للخليفة : « يا أمير المؤمنين ، قال الإمبراطور ذلك ، لأن كبرت في عيالي ، ولأنه لم يرك ، ولو رأيك لاحترق ! » . (٣)

(١) ابن الفراء ، المرحب السالف ، ص ٥٢

(٢) ابن صاكر ، تاريخ دمشق ، ج ٧ ، ص ١٤٥

(٣) ابن الفراء ، نفس المرحب ، ص ٤٦

(١) ابن الفراء ، المرحب السالف ، ص ٤٦

(٢) ابن الفراء ، نفس المرحب ، ص ٢٠

مما أنفقاً ، نافذاً لذا في الاستماع فإن البيان من البحر مالا ينكر ،
وإن له في التوصل إلى البنية ما هو معروف .

وكان السفراء العرب يلقنون بعض التعاليم التي
تساعدهم على دعم صفاتهم الخلقية ، فمن ذلك
الامتناع عن شرب الخمر بعد الوصول إلى مقر
سفارتهم لأن الخمر تفضح شاربها في أغلب الأحيان .
وتكشف عن مكنون سره ، والابتعاد عن مصاحبة
النساء لأن لمن حيلة بأرعات يستخرجن بها الأخبار^(١) .

ونجست تلك الصفات الرائعة التي تحمل بها السفراء
المسلمون في شخصية نصر بن الأزهري الذي بعث به
الخليفة المتوكل العباسي سفيراً عنه ليتفاوض مع سلطات
الروم بالقسطنطينية سنة ٢٤٦هـ / ٨٦١ م . وكانت
تلك الصفات الرائعة التي تحمل بها السفراء

الخاص بالعباسيين كذلك ، وشمسطقاً سيفاً وخنجرأ ،
وحاول رئيس بلاط الروم ... وهو إذ ذاك
« بروناس » خال الإمبراطور - أن يمنح السفير العرب
من الدخول بهذا الزي الرسمي ، حيث اعترض
بصفة خاصة على الملابس السوداء وعلى السيف ،
غير أن السفير العربي الحريص على تقاليد دولته
الدبلوماسية غضب وهم راجعاً ، مما اضطرت سلطات
الروم إلى ملاطفته وإصلاح خطتها الدبلوماسية بإرضائه
حتى عاد إلى البلاط .

وروى ابن الأزهري ما حدث له في قوله :
« ولا صرت إلى القسطنطينية حضرت دار ميخائيل الملك إسوادي
وسيفي ويخنجرى وقلنسوة » فحدث بين وبين حال الملك « بروناس »
المناظرة ، بعد التحدثان الملام ، بأنها أن يفسدوا ... »

ARCHIVE

ميلاد السيد المسيح^(١).

وأظهر نصر بن الأزر كياسة دبلوماسية في سبيل أداء مهمته ، ذلك أن دولة الروم عمدت إلى عرقلة المفاوضات الخاصة بتبادل الأسرى لتحمل الخلافة على تسليم بعض مناطق الأطراف الشامية لها ، وتناقل لإمبراطور الروم عن السفير العربي مدة أربعة أشهر ، ولم يظهر نصر بن الأزر اهتماماً بما حدث من جانب سلطات الروم ، وبقي ضابطاً لنفسه ، غير مقدم على عمل من شأنه قطع المفاوضات ... فاضطرت دولة الروم أخيراً ، بعد أن فوت عليها السفير العربي قصدتها ، أن تعقد الجلسة الأخيرة لإبرام الاتفاق الخاص بتبادل الأسرى .

وأحرص السفير العربي على أخذ جميع المواقف المؤكدة لما فيه مصلحة دولته . فكان خال الإمبراطور يتولى المفاوضات في تلك الجلسة الختامية ويجب على أسئلة السفير العربي من دون الإمبراطور الذي اقتصر وجوده على المشاهدة فقط ، وإذا اضطر إلى الكلام أجاب بهز رأسه بما يفيد « نعم » أو « لا » ، غير أن نصر بن الأزر دأب على أن يعيد ما يتفق عليه مع خال الإمبراطور على الإمبراطور نفسه ، ويرى ماذا يجيب بهز رأسه حتى يكون الاتفاق تاماً ومؤكداً من الإمبراطور نفسه . وعبر السفير العربي عن نجاح مفاوضاته قائلا : « فأباني (أي السلطات في القسطنطينية) إلى الحائفة ، فاستعفت خاله ، فحلت من ميخائيل . فقلت أيها الملك ، قد حلت لي خالك ، فهذه البين لازية لك ؟ فقال برأسه نعم . ولم أسمعه يتكلم كلمة منذ دخلت بلاد الروم إلى أن خرجت منها ، وإنما يقول الترتيجان وهو يسمع فيقول برأسه نعم أو لا ، وليس يتكلم ، وغاله المدر أمره ، ثم خرجت من عنده بالأسرى بأحسن حال ، حتى إذا جئنا موضع القداء أطلقنا هؤلاء جملة ، وهؤلاء جملة (٢) » .

(١) المقدسي ، أحسن التقاسيم ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ : أين صه ، للرجع السالف ، ص ١٢٢ ، ١٢٣

(٢) الطبري ، نفس المرجع ، ج ١١ ، ص ٦١
Vasiliev, op. cit., 239.

الدبلوماسية مع العرب وتخصص لسفرائهم مركز الصدارة في حفلات الاستقبال .

وكانت سلطات الروم بالقسطنطينية تعد برامج للحفاوة والترحيب بالسفراء العرب ، ومنها مشاهدة ميدان السباق (Hippodrome) ، الذي كان يعتبر مرآة للحياة الاجتماعية بعاصمة الروم ، ذلك أنه لم يكن مقصوداً على حفلات السباق ، وإنما كانت تعرض فيه الألعاب البهلوانية التي يقدمها قوم أجادوا هذا الفن الشعبي ، ويشاهد السفراء العرب هذا العرض من مقصورة خاصة تقع مباشرة إلى جانب مقصورة الإمبراطور نفسه ، إمعاناً في إكرامهم . وزار السفراء العرب كذلك كنيسة أيا صوفيا ، حيث بلغ الفن البيزنطي وجمال البناء روعته في هذا المكان ، كما كانت الدلايات والمباخر الفاخرة تأخذ بالألباب ، وتثير الروعة في النفوس^(١) .

وظل نصر بن الأزر موضع التكريم ، كما قدمت له السلطات بالقسطنطينية كل التسهيلات لمشاهدة الأسرى من العرب بالعاصمة ، ودراسة أحوالهم وإحصاء عددهم . وكان أسرى العرب يعاملون معاملة طيبة من جانب الروم بسبب ما تتمتع به دولتهم من مكانة عالية ، فكان بالقرب من قصر الإمبراطور دار خاصة بكيار الأسرى العرب ، ليكونوا تحت رعاية الإمبراطور مباشرة ، أما سائر الأسرى من العرب فكانوا يوزعون للعمل في المرافق العامة لدولة الروم كل حسب ما يعرفه من صنعة أو حرفة . وفي الوقت نفسه لم تذكره سلطات دولة الروم الأسرى العرب على تغيير دينهم . وكذلك لم تكزهم بأكل لحم الخنزير أو غيره من الأشياء التي يحرمها الدين الإسلامي . وخصصت دولة الروم لأسارى المسلمين مناسبات يرفهون فيها عنهم ، ولا سيما في يوم عيد

Runciman, Byzantine Civilization, 155

(١)

ابن رسته ، الأملح النفيسة ص ١٢٠

ولم يكن العرب يأكل حفاوة من الروم في استقبال السفراء الوافدين عليهم. ومن ذلك ما حدث حين بعث إمبراطور الروم قسطنطين السابع بسفارة سنة ٣٠٥ هـ / ٩١٧ م ، إلى الخليفة المقتدر العباسي . فقد كان الاستقبال الذي أعدت لتلك السفارة رائعاً ، إذ حين أقرب الركب من بغداد كانت العاصمة قد وثبتت في أسوأ نظام ، حتى غدت «أسوأ الجانب الشرق وشوارع وسطه وبساتينه ملوثة بالعامية والظنارة .. وزيت كل غرفة مشرقة وكان أفضل زيتة وأحسن ترتيب» . ثم أعدت « قصر الناج » وهو المقر الرسمي للخلافة لإعداداً رائعاً ، وصفه شاهد عيان بقوله : « وكان عدد ما علق في تصور أمير المؤمنين المقتدر بالله من السور والبياج للمعبية بالطرز والمصورة بالهيلة والخيل والجبال والسياح ثمانية وثلاثين ألفاً وخمسة مئة ، وعدد البسط في الممرات والصحون التي ولى عليها القواد ورسول صاحب الروم سوى ما في القناشير والمجاسل من الأثاث اثنين وعشرين ألف قطعة (١) » .

واستقبل الخليفة السفارة « بوجيالى في الناج بما يلي دجلة » بعد أن لبس الجانب القديمية « (سيف) إلى دجلة على سفينة مصر (٢) المطرزة بالذهب ، على سرير الجلوس » . ثم أقيم حفل بالديبى للطرز بالذهب ، وعلى رأسه التلخيص الطويلة ، ومن بينه السرير تمة عقود مثل السبع معلقة . وقلم رأس السفارة ، وكان شيعاً جليلاً ، كتاب لإمبراطور الروم ، وفيه طلب خاص بإجراء الفداء وإيقاف الحرب . وبعد انتهاء الاستقبال الرسمي ، أمر الخليفة بأن يسمح لأعضاء السفارة بمشاهدة القصر ، مبالغة منه في إكرامهم والحفاوة بهم .

ووصف أحد المراقبين للسفارة بعض ما شاهده أعضاءها من محتويات القصر قائلاً : « وكان في هذه الدار من أصناف الموسيقى التي أعجبت إليها من الحير قطبان تقرب من الناس ، وتلصصهم وتأكل من أيديهم . ثم أعرجوا

(١) البهاسى ، تاريخ بغداد ، ج ١ ، ص ١٠٢ - ١٠٥ .
(٢) ديبق . كانت تقع بالقرب من ديباق ، واشتهرت بالتهاب المطرزة اللينة ، وقد وصف الجغرافيون العرب مثل القنصى وابن حوقل تلك المدينة وصناعة التلصص بها .

(أى أعضاء السفارة) إلى دار فيها أربعة قبة مزينة بالدهب ... ومنها إلى دار الشجرة فيها شجرة في وسط بركة كبيرة مدورة ، فيها ماء صاف ، وبشجرة ثمانية عشر غصناً ، لكل غصن منها شاعات كثيرة عليها الطيور والصفائر من كل نوع مدعية وبغضبة ، وأكثر قضبان الشجرة فضة ، وبها منب ، وبها تبايل في أوقات ، وبها ورق مختلف الألوان متحركة كما تحرك الريح ورق الشجر ، وكل من هذه الطيور يصغر ويهدد . وفي جانب الدار بيئة البركة تحايل خمسة عشر فارساً على خمسة عشر فارساً وكان عدد كثير من الخدم في سائر القصور يسبقون الناس الماء المبرد بالتلح والأشربة ، ومنهم من كان يطوف مع الرسل ، فطليل للمنى بهم جلسوا واستراحوا في سبعة مواضع ، واستنشقوا الماء فسقوا . وبعد انتهاء السفارة ، بعث الخليفة إلى اثنين من رؤسائهم خمسين بدرية ووقاً ، في كل بدرية خمسة آلاف درهم (٣)

ولم يقتصر ذهاب السفراء العرب إلى بلاط الروم في القسطنطينية ، وإنما ذهبوا كذلك إلى غرب أوروبا ، حيث دولة الفرنجة ، ولا سيما عند ما علا شأنها في عهد الدولة الكارولنجية (٤) . فقد بعث الخليفة أبو جعفر المنصور العباسي سفراءه إلى بلاط بين Pepin ملك الفرنجة ، وذلك لعقد معاهدة صداقة وتحالف معه ضد عبد الرحمن الداخل ، وهو سليل البيت الأموي الذي استطاع الفرار من بطش العباسيين وهرب إلى الأندلس حيث استقل بها عن الخلافة العباسية . فأراد أبو جعفر المنصور أن يجعل من تحالفه مع الفرنجة بغرب أوروبا شجعاً يخفف عبد الرحمن الأموي بالأندلس ، ويمنعه من الاتساع (٥) .

عل أن نشاط العرب مع غرب أوروبا اتسع

(١) البهاسى ، نفس المرجع ، ج ١ ، ص ١٠٢ - ١٠٥ .
(٢) تولت الدولة الكارولنجية شؤون الفرنجة سنة ٨٧٢ م . وتلصص إلى قاربه .. وهو كاركال الذي انتصر على المسلمين في وقعة تور - بواتييه المعروفة باسم بلاط الشهداء . ورسا الدولة الكارولنجية المركز الأسمى بغرب أوروبا في عهد إمبراطورها شلمان .
(٣) انظر :

يتحقق حيث أظهر شرلمان عدم استعداده لحرب
بنى أمة بالأندلس^(١).

وهناك جانب آخر طريف استهدته السفارات
العربية ألا وهو دعم الروابط الثقافية بين العرب وجيرانهم
أشبه بالمهمة التي يقوم بها المستشارون الثقافيون في
سفارات الدول الحديثة اليوم ، فكان الخلفاء وأباطرة
الروم يتبادلون السفارات الخاصة بدراسة الكتب
النادرة التي توجد في حياة الطرفين ، أو في مكتباتهما
العامة ، وكذلك لاستدعاء كبار العلماء للمساهمة في
الحركة العلمية في بلادها ، أو لتسهيل مهمة بعض
الطلاب لتلقي العلم في الجامعات الكبرى في عواصم
دول العرب والروم . ومن أمثلة ذلك أن الخليفة
المأمون العباسي علم أن بالقسطنطينية أستاذاً مشهوراً
في الرياضيات يدعى «ليو» ، ورغب في استدعائه إلى
بغداد ، وأرسل إلى إمبراطور الروم - وهو إذ ذاك
فيرويل - رسالة خاصة تحمل رسالة شخصية تطلب
منه أن يسمح للأستاذ «ليو» بالحضور إلى بغداد لفترة
قصيرة . وقال المأمون في رسالته ، إنه يعتبر ذلك
عملاً ودياً ، ويعرض على الروم صلحاً دائماً
والنفس قطعة ذهبية في مقابل ذلك^(٢) . غير أن إمبراطور
الروم رفض هذا العرض السخي لأن أممات العلماء على
نحو ما نشاهده اليوم ، تعتبر سراً من أسرار الدولة ،
ولا سيما إذا كانت تتعلق بأمور تنفيذ الناحية الحربية .

ولم تقتصر السفارات الثقافية على طلب الكتب
النادرة ، وإنما شملت أغراضها دراسة الأماكن التاريخية
التي تتعلق بأحداث العرب ، أو ما ورد ذكره في
القرآن الكريم . ومن أشباه هذه الاتصالات العلمية
تلك السفارة التي أرسلها الخليفة العباسي الواثق
(٨٤٧ - ٨٤٧ م) إلى إفيوسم بأسيا الصغرى

حين ولي شرلمان شئون دولة القرنجة ، وبعث بسفارة
إلى الخليفة هارون الرشيد لمقابلة تحالف معه ،
وليجعل من نفسه حامى المسيحيين الداهيين إلى الحج
بفلسطين من دين إمبراطور الروم ، ورجب هارون
الرشيد بهذا الطلب ، ووجد فيه فرصة لدعم التحالف
الذي سبق أن قام به أبوجعفر المنصور مع القرنجة ،
وبعث سفارة عربية لمقابلة شرلمان .

واستدعى هارون الرشيد أحد خاصته ، وعهد
إليه تولي رئاسة تلك السفارة . ثم استدعى رئيس
السفارة وقال له : « إنا آتانا من بيت القرنجة رسول يربط
منه السلام ، ويلتصق جبينين وعناقيت من حج يد بيت المقدس من
ملته . نريد أن نوجهك سلطاناً زروا إليه أن يتقبلها في بيت
المودة الذي نريد فيها . له من نصيب على بني أمية الذين عرقوا
لأندلس . عهد واقف على ما روم من الاستياء من دارهم
المقصود من بعادنا إليه في هذه الرسالة » (١) .

وخرجت السفارة من بغداد في طريقها إلى
بيروت ، ومنها أبحرت إلى ميناء مرصع بعد رحلة
استغرقت عشرين يوماً . وكانت السفارة تحمل هدايا
قيمة ، منها فيل عظيم أبيض ، كان أحد ملوك
الهند قد بعث به إلى المهدي والد الرشيد ، وكذلك
أقمشة فاخرة من الوش المنسوج بالذهب ، وبسط
من طبرستان ، وعطور من اليمن والحجاز ، ومسك
وأعواد ندى من الهند . وطرز بديع الحسن قد
أخذت أدواته من العاج المطوَّش .

واستقبل شرلمان السفارة العربية وأعضائها ، وهو
جالس على منصة محلاة بالذهب وعلى رأسه تاج
مرصع بالؤلؤ والياقوت ، وفي يده قضيب الملك
وبين يديه حرس قد وقفوا بالسيف المشهرة والحرايب .
وأبلغ السفير رسالة هارون الرشيد إلى شرلمان ، الذي
تقبلها بالشكر . ثم استعرض الهدايا مما زاده هبة
وسرواً ، غير أن الجانب السياسي من السفارة لم

(١) ييزر ، الدولة البيزنطية ، (ترجمة حسين مؤنس) .

(٢) آيزنبراد ، كتاب المسالك والممالك (لغت) ص ١٠٦ -

أبيات ، منها بيت مرتفع التنية مقدار قامة ، عليه باب حجر منقور فيه الحق ، ورجل موكل بمفطهم وإذا هو يحيد عن أن ترام أو تفطهم ويزم أنه لا يأمن أن يصيب من فمك ذلك آفة ، يربى القويه ليوم كسبه بهم . فقلت له ، حتى أنظر إليهم وأنت يرى . فضعنت بشمعة خفيفة مع خلاى ، ففترت إليهم في مسوح التفرك و اليد ، وإذا أجسادهم مقلية بالهدير والمز والكافور ليسقطها ، وإذا بجلودهم لاصقة بعضهم ، غير أنى أمرت يدي على صدر أحدهم فوجدت حشوة شعره . وقوة سانه .

وهكذا كان السفراء العرب في العصور الوسطى عنواناً على مايلته دولتهم من رقى حضارى ، ومجد سياسى وحربى ، وقد رفقوا رأسها عالياً في شتى الميادين وفى كل مكان تزولوا به من أرض أوروبا ، كما تركوا وراهم تراثاً قيماً ، وتعاليم عالية ، تهدى العرب اليوم في يقظتهم ، وتعيد علاتهم مع جيرانهم من الدول الكبرى في الوقت الحاضر .

وكانت تابعة للدولة الروم ، لزور الكهف الذى كانت محفوظة فيه جثث الشبان السبعة الذين استشهدوا أيام الإمبراطور دقلديانوس .. ولذين ورد ذكرهم في سورة الكهف في القرآن الكريم .

ومنح إمبراطور الروم ميخائيل الثالث تلك السفارة العربية تفويضاً خاصاً لزيارة ذلك الكهف كما بعث معها رجلاً ليقوم بمهمة الإرشاد ويؤدى دور الدليل أثناء تجوال السفارة . ووصف السفير العربى ، وهو محمد بن موسى المنجم مشاهداته عن أهل الكهف في مدينة إفيسوس قائلاً : عندما وصلنا إلى المدينة شاهدنا جبلاً يؤدى . إلى الموضع الذى فيه أصحاب الرقيم ، فبدأنا بصعود الجبل إلى ذروته . وإذا بئر محفورة طاسة ، وتبين الماء في قعرها ، ثم نزلنا إلى باب السرداب ، فشب مقدار ثمانية حمرة . فصرنا إلى الموضع الذى أشرقنا عليه ، وإذا بروق في الحسن . وفيه عدة :



النزعة التشكيلية في الشعر المبدع

دراسة جمالية

بقلم الأستاذ عز الدين اسماعيل

الموسيقى

شهد القرن العشرون محاولات شتى في سبيل تطوير الشعر العربي ليس لها نظير في تاريخ هذا الشعر الطويل . وفرق بين التطوير والابتعاد ؛ لأن البارودي وشوقي وإصاعيل صبرى وأضرابهم لم يطوروا هذا الشعر . وإنما هم قد انشغلوه من الوهاد المنحلة التي كان قد تردى فيها في عصور الإجداد الثقافي والتخلف السياسي على السواء ، وحاولوا النوض بهم إلى مستوياته الراقية التي بلغها ذات يوم عن أيدي كبار الشعراء القدامى من أمثال البحري وأبي تمام والمتنبي وأضرابهم . ولعل شيوخ ميذا « الممارضات » بين هؤلاء المحدثين من الشعراء وأولئك القدامى يؤكد ماذهب إليه . فقد كان هم هذه المعارضات بلوغ المستوى الفني الراقى الذي وصل إليه كبار الشعراء القدامى والارتفاع عليه إن أمكن . ومن ثم خبر المحدثون كل الوسائل الفنية الحرفية التي تمثلت في شعر الأقدمين ومهروا فيها ، وبلغت هذه الوسائل في أيديهم مبلغها من النضج والاستواء ، وصرتا نقرأ قصيدة لشوقي فتمثل روح المتنبي أو البحري أو ابن زيدون وقد أضفت على القصيدة طابعها . ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إن شوقياً في أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربي في صورته التقليدية . وعلى هذا لا يمكننا أن نعد شوقياً أومدونه .. الشاعر أو المبدع التي طورت الشعر العربي بالمعنى الحقيقي

للتطوير ، وإنما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر إلى نقطة البداية التي كان ينبغي أن ينطلق التطوير منها . كان ينبغي أن يتطور الشعر العربي على يد البحري وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، بل كان ينبغي أن يتطور من قبل على يد بشارة بن برد ، لكن شيئاً جوهرياً من هذا التطور لم يحدث . ومحاولة كمحاولة أبي نواس لإحداث بعض التغير في تقاليد القصيدة العربية كما وصلت إليه ... كرفضه فكرة افتتاح القصيدة بالوقوف على الإطلال رغم أن الناس كانوا قد صاروا يعيشون في المدن ، ودعوته إلى الحديث عن الحضر بدلاً من ذلك ، هذه المحاولة على الرغم من نجاحها ودلائلها لم تكن دعوة إلى تطوير جوهري للشعر أو القصيدة ، لأنها كانت تستبدل بتقليد تقليداً آخر .

أما صلب القصيدة وإطارها أو صورتها العامة فلم تكن منه موضع نظر أو موضع تغير . ومع ذلك ، فقد كانت محاولة ، لوقدرها النجاح لفتح الطريق أمام التطوير الجوهري الحقيقي . لكنها - للأسف - لم تنجح ، كما لم تنجح محاولة المتنبي على السواء . فقد وقف المتنبي كذلك عند التقليد الماثور في افتتاح القصيدة وانتقده ، وقال في ذلك بيته المشهور :

إذا كان مدح فالنسب المقدم

أكل فصيح قال شعراً متبجحاً ١٩

وكان المتنبي صادقاً مع نفسه إذ لم يتحرر في قصائده أن يبدأ بالنسب كما كان التقليد بين

إدخالها على القصيدة ، تخفيفاً من حدة الأوزان أو رتابة القوافي .

وشبه بهذه المحاولة محاولة أخرى قامت بها مدرسة الشعراء المهجريين . وكذلك محاولة شعراء مدرسة أبوللو ، مع فروق مردها إلى أفراد الشعراء وطبائعهم الخاصة أكثر مما هي فروق مذهبية جلية . وسوف تصادف في سياق الحديث أطرافاً من هذه المحاولات نرجو الحديث عنها إلى مناسبتها . عل أن ما يعنينا الحديث عنه في هذا المقال هو الجانب « التشكيلي » في شعرنا العربي ، قديمه ومعاصره ، وما نال هذا الجانب على أيدي الحداثيين والمعاصرين من التطوير . فنجد ما يقرب من عشرة أعوام ظهر منحنى جديد لدى الشعراء المعاصرين تناول الشرع جوهرياً ، والقصيدة في صورتها ، بتغيير شامل ملموس . إنه تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الإطار ، وتطور بالمنحنى الشعري وبالجوهر إلى أرقى مستوى يمكن أن يصل إليه الشعر . فكل ناحية الجوهر سامت الشعر المستوى الدرامي قصار أكثر ارتباطاً بالحياة واندماجاً في قضايا الإنسان الكبرى بها^(١) ، وأما من حيث الإطار فقد سيطر المنحنى التشكيلي سيطرة صارت معه القصيدة عملاً مناوئاً بحق للفنون التشكيلية المعروفة كالنصوير والنحت وما أشبه .

• • •

والآن ماذا نعني بالزعة التشكيلية حين نتحدث عن الشعر ؟ أي مجرد استمارة طريقة تلقى بها ضوء على حريقية القصيدة العربية الجديدة ؟ أي تعبير عن شيء حقيقي عرفته هذه القصيدة ولم تعرفه القصيدة القديمة ؟ وما قيمة هذه الزعة من الناحية الفنية ؟ وما دلالتها ؟ وما مستقبلها ؟ هذه الأسئلة نطعم في أن نوفق الآن للإجابة عنها .

حين نتحدث عن الزعة التشكيلية في الشعر

(١) سبق أن تناولنا هذا الموضوع بالبحث في مجلة « الهدف »

الشعراء . غير أن هذا التمرد الجزئي لم يكن ليتجاوز أثره الخنثي نفسه ، ولم يكد يحس ويندفع وراءه ويوسع من دلالاته ويعمق جلوره شاعر آخر . وانتهى الخنثي وانتهى ثورته وظلت القصيدة العربية هي القصيدة العربية بكل مبراتها وتقاليدها الفنية وظل مفهوم الشعر هو المفهوم الذي استقرت أصوله ومواصفاته على أيدي الشعراء عبقراً بعد عصر . وبهضة الشعر مرة أخرى على أيدي البارودي وشوقي وحافظ ، والوصول به إلى مستوى أروع تخافجه القديمة ، تهباً الجوف الحقيقي لكل من شاء التطوير .

وقد تولى عملية التطوير هذه مدارس شعرية مختلفة ، أو أفراد لا ينتمون إلى مدرسة بذاتها . ولم يكن غرضي هنا أن أتابع هذه المحاولات متباعدة تفصيلية ، لتقرير مدى ما طورت به الشعر ، أو شاركت في تطويره . ومن ثم اكتفى بأن أشير سريعاً إلى أن مدرسة العقاد قد أدخلت ، ولا شك على مفهوم الشعر لدى سكان سالكاً ، تعديلاً يمدّه جوهرياً ، فلكلدار الشعر على أيدي أفراد هذه المدرسة ، كشكري والعقاد والملازني ومحمود عماد ، عملاً يتسم بطابع الجديدة ، ويحرص على احترام متلقيه ، فلا تقدم إليه المهارة الصياغية والآلية التعبيرية التي كانت قد نضجت واستقرت — كما قلنا — على يد المدرسة الشوقية ، تلك المهارة وتلك الآلية التي تروعان متلقى الشعر روعة صاحبة دون أن تقدماً إليه شيئاً من التجربة الإنسانية الجادة التي هي بمثابة الأرضية اللازمة لتخطيط أي عمل شعري بحق . وإنما تحرت هذه المدرسة أن تقدم بشعرها حصيلة شعورية تبرز معاناة الإنسان للحياة ، ويسند لها عقل حصيف ، وذكاء لحاح . أما الإطار الشعري أو إطار القصيدة فلم يزل من هذه المدرسة تغييراً جوهرياً ، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هي المسيطرة ، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات أو ما إلى ذلك من صور التقسيم التي أمكن

الثلاثة (مُسَدَّ - مَسَدَّ - قَمَعَ) التي تتكون منها هذه الكلمة تدل على ثلاث حركات تنتهي كل منها بساكن ، ومن مجموع هذه المقاطع الثلاثة تتكون بنية صوتية تمثل الكلمة ، لكنها في الوقت نفسه تمثل بنية مكانية أو تنقل حيزاً مكانياً له معنى خاص . فاللغة في هذا المستوى تشكيل صوتي له دلالة مكانية . والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد .. إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة . فاذا كانت مهمة الموسيقى تتركز في التأليف بين الأصوات (في الزمان) . ومهمة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات (في المكان) . فإن الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين ؛ فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان . أو هو يشكل الزمان في تشكيله المكان . فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير . ومن أجل ذلك كان النظر إلى إمكانيات التعبير اللغوي على أنها تنفق إمكانيات التعبير « التشكيل » الصرف كالرسم مثلاً .

والواقع أن هذا التفريق شكلي صرف ؛ لأننا حين نتمعق جوهر الشعر وجوهر الرسم نجد نوعاً من الالتقاء تتحطم لديه فكرة امتياز التعبير اللغوي على التعبير « التشكيل » الصرف ، كما يترامى لنا أن التشكيل المكاني في لوحة مرسومة يرتبط في الوقت نفسه بنوع من التشكيل الزماني الذي يتمثل على نحو أو آخر في اللوحة نفسها ، كأن يتمثل في تنسيق الألوان وفيها يحدث هذا التنسيق من إيقاع لا يمكن فهمه إلا بترجمته ترجمة تلقائية غير ملحوظة إلى صورة من تنسيق زماني خاص .

على أن مسألة التفريق والمفاضلة هذه لا تعنينا كثيراً ، إذ أن مقدرة الفنان التي تجعل من الحجر بنية تتجسر منها الحياة ، ومن الألوان صوراً ناطقة .. هذه المقدرة لا تقف دونها والتعبير الفني البالغ ، أي

بمخاطرتنا التمييز الذي عرف واستغاض منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، ذلك التمييز بين « فن الكلمة » في أي شكل من أشكاله ، من حيث هو فن زماني .. كفن الموسيقى ، وبين الفنون المكانية الصرف .. كالرسم والتصوير والنحت وما إليها . وقصة البتال (لاوكون) الذي صنعه بعض الفنانين الرومانيين ، وكتاب الناقد الألماني المشهور لسنج المسمى « لاوكون » أو فيها بين فن التصوير والشعر من حدود Laocöon, oder über die Grenzen die Malerei und Poesie والذي تناول فيه بالتحليل الفروق المادية والمعنوية بين التناولين الشعري والبيلاستيكي للموضوع الواحد كلاهما ذائع مشهور . وقد تبلورت النظرية آنثذ في أن اختلاف الأداة التي يستخدمها الشاعر (وهي الكلمة) عن الأداة التي يستخدمها الفنان التشكيلي كالرسم مثلاً (وهي الألوان والأصباغ وما إلى ذلك من مواد جامدة) هو الفاصل فيما يستطيع أب يحققه كل من الشاعر والرسام من تصاوير .

إن اللغة حقاً أداة زمانية ، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تنابهاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلاً معيماً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن ؛ أو هي في الحقيقة تشكيل لزمن نفسه تشكيلاً يجعل له دلالة معينة ، تماماً كما أن الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالة ، أو هو تشكيل للمكان ، للمادة الغفلة ، بحيث تكتسب معنى خاصاً .

غير أن اللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها إلا أنها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا نستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلاً في الوقت نفسه لحيز مكاني . وكلمة مثل كلمة « مستنقع » توضح لنا ما نقصد ؛ فالمقاطع الصوتية

عقبات . وإنما الذى يجدر بنا الالتفات إليه الآن هو أن اللغة عما يتوافر فيها - بحكم طبيعتها - من تشكيل زمانى ومكانى لا يمكن أن تعدّ محمّدة أو فضيلة فى فن الشاعر ، لأنه إنما يستخدم فى شعره اللغة التى هى تشكيل زمانى مكانى سابق . إن الرسام يصنع من اللون والشكل شيئاً جديداً . ومن العجائن المختلفة يصنع المثال تماثله . وعلى هذا فالمادة التى يستخدمها الرسام والمثال مادة غفّلت فى أصلها ، ليس لها أى شكل ، وليس لها أى معنى ، لكنها مادة مرنة طيعة ، ما تلبث على يدى الرسام والمثال أن تأخذ شكلاً معيناً ويصبح لها معنى خاص . إنها مادة قابلة للتشكيل ، ومن أجل ذلك أطلقت عبارة « الفنون التشكيلية » على تلك الفنون المكانية ، إشارة إلى قابلية المادة المستخدمة للتشكيل من جهة ، وإلى المهمة التى يأخذها الفنان التشكيلى على عاتقه من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الفنان التشكيلى حين يرسم لوحة أو ينحّط تماثلاً ، فإنه فى الحقيقة يصنع شيئاً . وهو يصنع صنعاً حقيقياً . أى أنه ينشئه إنشاءً ، أو هو يبدعه . أما فى حالة الشاعر فيبدو لنا للوهلة الأولى أن الأمر يختلف كثيراً ، لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة ، وألفاظ اللغة ليست مادة غفّلاً قابلة للتشكيل ، بل هى صور تم تشكيلها ، وهى تتبادل بين الناس بنفس هذه الصورة التى شكلت عليها ذات يوم ، كلمات : الباب والنار والمستمتع والعين والكوكب وما أشبه .. كلمات مشكلت ذات يوم بتشكيلاً صوتياً على نحو ما هى عليه الآن ، واستخدمها الناس ومازالوا يستخدمونها على نحو ما تواترت لديهم . فإذا استخدمها الشاعر فأى فرق بين استخدامه لها ، واستخدام أى شخص آخر ؟

ترى أيعنى هذا أن الشاعر حقاً لا يقوم بأى عملية تشكيل ، أيعنى هذا أن الشاعر لا يصنع الشئ صنعاً حقيقياً كما يصنع الرسام مثلاً ؟ وفيه إذن يكتر الحديث عن الإبداع فى الشعر ؟

الواقع أن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية الفنية التشكيلية التى يقوم بها الشاعر (وإن كان يشارك فيها أحياناً حيناً ينحت أو يشقّ صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) وإنما تأتى عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها . فالقصيدة من حيث هى عمل فنى ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة . وهو تشكيل « خاص » لأن كل عبارة لغوية ، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية ، تعد تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ . لكن خصوصية التشكيل هى التى تجعل للتعبير الشعرى طابعه المميز . فحين نتحدث إذن عن « التشكيل » فى الشعر لا نعنى مجرد استعارة طريقة حين نقل الدلالة « التشكيلية » من ميدانها الأصلى فى الفنون التشكيلية إلى ميدان آخر اصطلاح على تسميته بالفنون التصويرية . فصلية التشكيل قائمة فى هذه الفنون وتلك على السواء . كل ما يمكن أن نستدركه من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية حسى *sensuous* فى حين أنه فى الفنون التعبيرية أمثل *supra-sensuous* إلى أن يكون وراء الحسى *supra-sensuous* معنى أن الفنان التشكيلى إنما يشكل مادة ، وينتج عملاً ، كلاماً تتلقاه الحواس تلقياً مباشراً يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره المحسوسات ، فى حين أن الشاعر رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس وأن يحدث التوتر العصبى المنشود - يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم إلى الرموز المخردة من كل ما للشئ المحسوس ذاته من خصائص وصفات . الرسام يؤثر باللون الأحمر على أعصاب المتلقى لقته مباشرة .. أى بما فى المادة ذات اللون الأحمر التى استخدمها فى تلوين جزء من لوحته من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللون ودرجته وما إلى ذلك من خصائص ذاتية فى اللون نفسه . أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسى المباشر ، لأنه لا يستخدم اللون استخدماً

والملموسة للحواس أثرها المباشر في الجهاز العصبي المتلقى العمل الفني . أما في فنّ تعبيرى كالشعر فالتشكيل المكاني لا يتم إلا على نحو يجاوز المكان نفسه . ويعلو عليه . وقد قلنا إن عملية التشكيل الشعرى لا ينصل فيها التشكيل الزماني عن التشكيل المكاني ، وإنما يتنمى التشكيلان في عملية واحدة ، فإذا القصيدة بنية زمانية ومكانية في وقت واحد ، وإن كانت في الحقيقة مجاوزة الزمان والمكان معا .

غير أننا - لغرض الدواسة فحسب - نستطيع لكي نتحدد المشخصات الخاصة لعملية التشكيل في الشعر أن نفصل موقفاً بين الصورتين التشكيليتين في الشعر ، الزمانية والمكانية .

والمقصود بالتشكيل الزماني في الشعر هو كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة . وفي الحديث عن هذا الإطار لابد أن نتناول الوزن والإيقاع والصورة الموسيقية . وقد عرف الشعر العربي القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع ؛ ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك . فالمحول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع ، أى على الحركات والسكنات ، دون الإلتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض . فحين نقول : « مُسْتَشْدَقٌ - قَمْعٌ » مثلاً ، ونقول كذلك « مُسْتَشْدَقٌ - قَمْعٌ » فيتساوى في نظر الوزن الشعرى المقطعان الأخيران من هاتين الكلمتين أعني « قَمْعٌ » و « قَمْعٌ » . وعلى هذا النحو يتساوى أن نقول : تور - بئر - باب - عين - قفل ، فكلمها على زنة واحدة هي قَمْعٌ . ومن هنا كان التشكيل الموسيقي الخاص في الشعر العربي هو ذلك التشكيل الوزني المعروف بالبحور ، ذلك التشكيل الذي لا يوربه فيه إلا لتساوى الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات . أما « وقع » هذه الحركات والسكنات فشيء لا يلتفت

مباشراً ، أى لا يضعك وجهاً لوجه أمام اللون ، وإنما هو يبتعث فيك اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به عليه ، والذي تنطوى عليه كلمة ذات عدد صغير من المقاطع الصوتية لا تحمل أى خصيصة من خصائص اللون المذكور وإن كانت قادرة على استثارته . هذا اللون تلتقاه الأذن كلمة ذات مقاطع معينة ، أو تلتقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بدائها ، لكنها لا تنفعل به إلا عندما تعود به من صورته المجردة هذه إلى صورته الحسية المباشرة . وعلى ذلك نستطيع أن نقول إنه إذا كان الفنان التشكيلي إنما يشكل في عمله الفني المحسوسات المباشرة فإن الفنان التعبيري يقوم في عمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها .

هذا من حيث مفردات التشكيل ، أعني المفردات الأولية (كاللون عند الرسام والكلمة عند الشاعر) التي يتم من مجموعها تشكيل عمل كبير كلوحة فنية أو قصيدة شعرية .

وقد آن الأوان لأن نتحدث عن التشكيل في القصيدة ؛ فقد قلنا إن المسألة في الشعر ليست مجرد عملية تشكيل مجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في أى عبارة لغوية ، وإنما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعراً دون غيره من ضروب الكلام . فما الطابع التشكيلي الخاص الذي يجعل الكلام شعراً ، أو يجعله بصفة خاصة قصيدة شعرية ؟

ونعود إلى طبيعة اللغة من حيث هي زمانية مكانية فنقول : إن التشكيل في اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزماني والمكاني . غير أنه وإن صح أن ترتب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات وسكنات يمكن أن يعدّ نوعاً من التشكيل الزماني إلا أن الأمر يختلف فيما يخص بالتشكيل المكاني . وقد رأينا أن التشكيل المكاني الحقيقي هو ذلك الذي يتمثل في الفنون التشكيلية الصرفة ، حيث يكون للمفردات الواقعة في المكان ،

الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشعورية : وعندئذ يمكن أن يقال إن الوزن رغم أنه صورة مجردة إلا أنه يحمل دلالة شعورية عامة مبهمه ، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة .

والواقع أن هذه الفكرة لا تصحح إلا بالنسبة للشاعر الأول الذى استخدم الوزن المعين لأول مرة . فالمؤكد أنه كان فى هذه المرة ينسق الطبيعة (أعنى الصورة الزمانية) تنسيقاً خاصاً يتسلاهم مع حالته الشعورية . وهذا هو المبدأ الذى ندعو إليه أو على الأقل نقف إلى جانبه ، أن يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه . لا أن يكون التشكيل الطبعى تشكيلا متعالياً يتحكم فى نفس الشاعر . وآلاف الشعراء الذين جاءوا بعد الشاعر الأول فكثروا قصائدهم فى نفس الوزن الذى ابتدعه ذلك الشاعر ... هؤلاء الشعراء كانوا — على نحو أو آخر — خاضعين لتلك الصورة الموقعية التى ابتدعها ذلك الشاعر . هذا فضاء على أنه الوسيط بين بعض الأوزان وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان إليه ، إذ من السهل أن نبر عن حزنك فى وزن وعن سرورك فى الوزن نفسه . وعملية استقراء بسيطة تؤكد لنا هذا النقد .

وعلى هذا كان من الطبعى أن يحاول الشعراء مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار المزم الذى تمثل فى الصورة الكاملة للبحر وفى القافية التى تلزم فى القصيدة كلها من حيث هى صوت مفروض على الأبيات فرضاً دون أن يكون لمعبر كافٍ فى كل حالة . غير أن هذه المحاولات ، رغم كثرتها وتنوعها ، لم تكن تضرب فى الصميم . فلم يكن التعبير الذى تحدته تغييراً جوهرياً فى التشكيل الصوتى للقصيدة ، بل كان تغييراً جزئياً سطحيّاً . أقول هذا وأنا أذكر المحاولات التى بدأت منذ وقت مبكر فى العصر العباسى لإحداث بعض التلوين الشكلى فى البنية الموسيقية للقصيدة . ونذكر من ذلك هنا الموشحة التى تروى لابن المعتز التى يقول فيها :

إليه . إنه تشكيل لصورة مجردة من الحركات والسكنات دون التفات للمصائص المميزة لهذه الحركات والسكنات . وإذا نحن أخذنا فى الاعتبار هذه الخصائص كان من الصعب علينا أن نساوى من حيث « الوقع » بين كلمتى بحر ونور مثلاً . وعلى هذا فالأوزان العروضية المعروفة فى الشعر العربى لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقاً تجريدياً صرفاً . ألسنا نزن البيت فنقول : فاعلاتن مستفعلاتن فاعلاتن — مثلاً ؟ فإذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليماً وحاز رضاعتنا . أما الإيقاع الداخلى للكلمات ، أى إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين ، ومن طول أو قصر ومن حرس أو جهر فشئى قبا يدخل فى التقدير . وهو على كل حال لاصط لا قاعدة تحكمه كما هو الشأن فى لأوزان العروضية .

ومن أجل هذا نستطيع أن نقول إن الشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل رباعية حرة ، لأن الشكل الزمانى (أى البحر العروضى) كان بالنسبة إليه شيئاً ناجزاً . إنه بمثابة الأدرج التى يطلب منه أن يملأها . أما تصميم هذه الأدرج ذاتها فلا تدخل له فيه . على الشاعر أن يطويع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك فى صنعه . إنه بذلك كمن يشكل نفسه خلال الطبيعة ، لا كمن يشكل الطبيعة خلال نفسه . وهذا هو الملحظ الجاهل الذى نريد أن نبرزه فى هذا المجال . إذ أن محاولة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى نفسه وهو الخليل بن أحمد ، قد شاعت واستفاضت وربما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن . ترى إلى دفع هذه الشبهة . وقد تبلورت هذه المحاولة فى تحديد طابع يسمى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان ، فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن ، وبعضها يتفق وحالة الهجة ، وما إلى ذلك من أحوال النفس . وعلى هذا فالشاعر حين يعبر عن نفسه خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر

أساسى فى الأعمال الفنية ، لكننا حريصون على جعل هذا النظام شيئاً يصدر عن نفس الشاعر لا شيئاً يفرض من الخارج ، أو يفرضه الشاعر نفسه على نفسه . أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة فقلدوها ، وأضافوا إليها مزيداً من الأشكال الهندسية الجديدة التى وقفوا إليها . من ذلك الأشكال التى خرج إليها المهجريون فى بعض قصائدهم ، وكذلك بعض الشعراء غير النابيين من شمال إفريقية ، وغيرهم فى الأقطار العربية .

وكما ذكرت فى التقديم لم يكن هم مدرسة العقاد الشعرية تطوير ذلك الإسطار التقليدى المعروف للقصيدة العربية وإنما حرصت هذه المدرسة على إبراز التجربة الإنسانية الجادة فى نفس الإطار القديم أو الأطر التى استطاع الشعراء الآخرون من قبل الخروج عليها . ومن أبرز اشاؤلات التى حاولت بها هذه المدرسة ، على قلة محاولاتنا ، تغيير الإطار الموسيقى التقليدى للقصيدة قصيدة « بعد عام » للعقاد . يقول فيها :

كاد مضى العام يا حلو البنى أو تولى
ما أقرنا منك إلا بالحقى ليس إلا

مذعرفناك عرفنا كل حسن وعذاب
لحب فى القلب فردوس لعينى فى اقتراب... الخ
وهذه المحاولة لا تعدو أن تكون إضافة لقييد جديد لا تخففنا من القيود القديمة ، لأنها أضافت لازمة جديدة هى تلك القافية الداخلية فى البيت . وكثير من أبيات الشعر القديم قد صنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ، ودرس البلاغيون هذه الظاهرة تحت عنوان التضمين ، والمقصود تقسيم البيت إلى وحدات ثلاث أو أربع كل منها تنتهى بنفس القافية التى ينتهى بها البيت . وقد تحدثت مخالفة فتتفق قوافى الوحدات الثلاث الأولى وتختلف عن قافية البيت الأصلية . وما

أبها الساقى إليك المشتكى
قد دعوناك وإن لم نسمع
ونديم همت فى غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته
جذب الرقى إليه واتكا
وسقانى أربعاً فى أربع

فهذا التشكيل يروى « منظره » للهولة الأولى ، لكنه فى الحقيقة لا يحمل أى جديد ذى خطر . فالوزن المستخدم فى هذه الشطرات السبع وزن واحد . وكل شطرة منها تتساوى مع أى شطرة أخرى وزناً . ولم يبق إلا ذلك التلون فى القافية . على أنه تلون ما يزال غاصباً للصورة المقررة قبلنا لنظام هذه المجموعة من الشطرات وهو بعد نظام سيلزيم فى الوحدات التالية . وعلى هذا فكل ما لهذه المحاولة من قيمة هى التخفيف من حدود التجارب المألوفة فى الصورة التقليدية للقصيدة ، حيث يمثل البيت بشطريه الوحدة الموسيقية المتكررة فى سائر الأبيات ، وحيث القافية والروى المتكرران فى نهاية كل بيت . فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة صارت مجموعة من الشطرات ، منظمة تنظيماً خاصاً ، وإن كانت ما تزال ملتزمة لنفس الوزن ، ومرتبطة بنظام معين للقافية - صارت هى الوحدة المتكررة . وأغلب المحاولات التى حاولت لتجديد الإطار الموسيقى للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا الإطار تشكيلاً فنياً ، تكاد لا تخرج فى منهاها عن هذه المحاولة المبكرة . قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والخمسات والستات وما أشبه ؛ فكلها إطارات تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شئ خاضعة لنظام معين من الهندسة . وبليسى أننا لا نقصد أن نخرج الشاعر على كل هندسة فى تشكيله عمله الفنى ، فنحن نؤمن بأن النظام عنصر

وعندئذ نجد أنفسنا قد عدنا بالشعر الذى كانت
صورة كتابته توحى بانفلاته من أسر القاعدة إلى وضعه
الحقيقى فإذا هو نسق من الموشحات .
والحق أن كل محاولات التجديد التى تمت فى
الإطار الموسيقى للقصيدة على أيدي شعراء هاتين
المدرستين الكبيرتين إنما كانت تستلهم تلك المحاولات
التي قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم . وفى
نفس الاتجاه ، وتحت نفس التأثير يمكن النظر إلى
محاولات التلوين الموسيقى التي جاءت بعد ذلك على
أيدي الشعراء الذين تفرسوا بالصورة التقليدية للقصيدة
حين سمحوا لأنفسهم بإحداث بعض التلوين . وأسوق
هنا مثالا من شعر الصيرفي ، فهو يقول فى قصيدة
بعنوان « مخر صوت » :

لأنَّ غرْدَ البلبُلِ في هدأة الأسدافِ
وصفَّقَ المهدافِ

في صَفْحَةِ المِجدولِ
قَصْرَتِكَ المِرْسَلِ أنغامُهُ أطيافُ
تطوف في دَلِّ

في مرقص الليل
كشَرْدُ الأحلامِ بَرَاقةَ الأجسامِ
من عالم الوهمِ

فيثارةٌ توحى من صوتها العذب
معافى الحُبِّ

بسرِّها يوحى
للقلب والروح يا نغمة الغيبِ
في مسمعى ظلكي

وجمعي حولى
عرائس الإلهامِ بساحر الأنغامِ
في ساعة الحلمِ

ورغم تماوج النغم نتيجة لتوزيع القافية إلا أن
الشاعر ما زال يرتبط بترتيب معين لبعض القوافي يكرره
في كل وحدة ارتباطاً يذكّرنا بنظريّة « التفل » في

أشبه محاولة العقاد تلك بمحاولة شاعر من أقطاب
المهجرين هو إلياس فرحات حيث يقول :

يا عروس الروض يا ذات الجناح
سافرى مصحوبة عند الصباح
يا حمامة
بالسلامة
واحمل شوق فؤاد ذى جراح
وعيسامه

ونستطيع أن نضيف عدداً كبيراً من النماذج التي
تمثل هذا النمط من التشكيل الموسيقى . لكن كثرة
النماذج لن تفر من حقيقة هذه المحاولة ، وهي أنها
محاولة سطحية لتشكيل موسيقى القصيدة وليست محاولة
جوهرية . بل لعلي لا أبعد كثيراً حين أذهب إلى أن
شكل تنسيق الكلمات على الورق له دخل كبير في هذه
المحاولة . فكل شاعر يحاول كتابة قصيدته على الورق
بطريقة توحى للوهلة الأولى أنه قد أحدث في القافية
مثلاً حدثاً خطيراً حتى ليبين للناظر للوهلة الأولى أن
هذا الشاعر قد صار لا يلتزم القافية وإنما هو يطلق
أبياته مرسلّة دون قافية . وهذه العملية تنطوي على شيء
من الخداع ، والقارئ أو الناقد الذي لا يتيسر لها
مخدوع . فإذا قرأنا مثلاً قول الشاعر نعمة الحاج :

يا حمامات الحصى هجّينَ بي
كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر ووئى مسرعاً
والصبا هبات لي أن يرجعا
أيكون العمر إلا موجعا
بعد هناك الزمان الطيب
زمن الهمم ولذات الهوى ا

فينبغي ألا نتصور أنه قد تمحل من نظام خاص
للقافية ، بل الحق أن هذه الأبيات تسير وفق النمط
الذي بدأه ذات يوم ابن المعتز ، والذي سبق أن
أوردناه . وعلى هذا فالوضع الصحيح لهذه الأبيات
هو وضع الموشحة أى هكذا :

يا حمامات الحصى هجّينَ بي
كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعاً
والصبا هبات لي أن يرجعا
أيكون العمر إلا موجعا
بعد هناك الزمان الطيب
زمن الهمم ولذات الهوى

متدبر تسنده فلسفة جمالية لها وزنها وخطورتها .
وهذا ما كان . فقد غامر بعض الشعراء بمغامرة فنية
للخروج بالقصيدة العربية من سجنها الذي حبست
فيه قروناً وقروناً ، إلى آفاق أكثر رحابة وأكثر
خصوبة وامتلاء .

• • •

في خلال السنوات العشر الأخيرة كان الإحساس
بالحاجة إلى التغيير في الإطار الشعري قد نضج وبلغ
ذروته ، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل
هذا التغيير . ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق في
هذه المرة تغييراً جزئياً أو سطحياً ، بل كان تغييراً
جوهرياً شاملاً . كان تشكيلاً جديداً لكل الجدة
للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى : أو من
حيث الإطار والمحتوى . ولن نتحدث الآن عن فلسفة
القصيدة الجديدة بامامة ، وإنما سنقتصر الكلام على
الإطار الموسيقي الذي انتهت إليه القصيدة العربية الجديدة .

وطبيعي أن التغيير لم يظهر دفعة واحدة ، ولم
يبلغ حد التزوج منذ المحاولة الأولى ، بل لعله ما زلنا
في حاجة لمزيد من الزمن لإنضاج المحاولة وبعث
المزيد من ثمارها الطيبة . ومع ذلك ، ومع أن فترة
التجربة لم يمض عليها أكثر من عشرين سنة وهي فترة
جد قصيرة بالقياس إلى مئات السنين التي عاشتها
القصيدة التقليدية - إلا أن نماذج الناضجة لهذه
المحاولة تستطيع أن تقف على أرض ثابتة ، كما تستطيع
أن تقدم البرهان على قيمة المحاولة ودلائها الفنية .

ونبادر هنا فنذكر أن المحاولة لم تكن نتيجة عجز
من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم ، كما
أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفيف من أعباء
الوزن والقافية ، فما أيسر التزامها بعد قليل من الدرية
والمراس . وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل
الموسيقي للقصيدة في مجملها خاضعاً خضوعاً مباشراً
لحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر .
فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة ،

الموشحة الأندلسية . ويعد ذلك ما تزال القصيدة
مجموعة من الشطرات المقسمة على الوزن والمتساوية .

• • •

في كل تلك المحاولات التي عرضنا لها لاستطيع
أن نقول إن الشاعر كان يقوم حق بعملية تشكيل
موسيقية لقصيدته . وقصارى ما يمكن أن نسلم به
هو أن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة
على أنفسهم أحسوا أن مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن
حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل
مشقاتها ، وأنهم في حاجة كما يعبروا عن الموسيقى
التي تنفخها مشاعرهم المختلفة إلى شيء من التخفيف
أو - إن شئنا الدقة - إلى شيء من التعديل في
الفلسفة الجمالية التي تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة
غير استقرار تلك الفلسفة الجمالية في ضوائر الشعراء
لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي وما نظموا على نسقه
حالت دون الخروج الحقيقي على تلك القوالب ،
الخروج الذي يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تليق
في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنص
الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري

إن تلك المحاولات التجديدية للإطار الموسيقي في
الشعر العربي لا تختلف في كثير من تلك المحاولات
الشكلية التي حاولوا أمثال أبي نواس والمتنبي التي
أشرنا إلى بعضها في مسهل هذا الحديث ، والتي لم
يقدر لها أن تحدث في الشعر العربي حدثاً له خطورته وإنما
انتهى أمرها بانتهاء أصحابها . ذلك أنها محاولات
جزئية وسطحية ما تزال تخضع في صميمها للإطار
التقليدي المستقر في ضوائر الشعراء ولتأس على السواء .
غير أنه كما كان من الضروري أن تظهر مدرسة
شوقى لكي تمود بالشعر إلى مستوياته القديمة الراقية ،
فقد كان ضرورياً كذلك أن تعود المحاولات القديمة
الجزئية الشكلية لتجديد الإطار الموسيقي للشعر أو
التحرير فيه ؟ فن هذه المستويات وهذه المحاولات
يمكن أن يبدأ الانطلاق الحقيقي . وهو انطلاق واعٍ

له روعته الخاصة . أليس الفن الأريستقراطية روعته الخاصة ؟ وكذلك الشأن بالنسبة للشعر الجديد ، من حيث هو تعبير عن وجهة نظر جبالية أخرى ، لا يمكن إلا أن يكون له روعته الخاصة به . أما إلى أي الشعرين نميل فهذا بمحده مذهبنا الجبالي الذي نرتضيه . وفي حدود الإطار الموسيقي للقصيدة قد نميل إلى القصيدة القديمة عندما نكون مثاليين في نظرتنا الجبالية ، حينئذ نذوقنا الجمال ، وقد نميل إلى القصيدة الجديدة عندما نأخذ بفلسفة جبالية تؤمن بقيمة الواقع النفساني في الفن والحياة على السواء .

وقد كان طبعياً - وقد قامت القصيدة الجديدة على أساس جبال جديد - أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية . لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامعة للوزن والقافية ، وكان لابد من إدخالها تعديل جوهرى على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة . غير أن الوزن والقافية - بعيداً عن أى مذهب جبالى خاص - هما عصب التعبير الشعرى ، هما الصفة « الخاصة » التى قلنا إنه لابد من توافرها حتى يكون الكلام المشكّل آمناً شعراً وليس مجرد كلام . ترى أمكن أن تلغى النظرة الجديدة هذين العنصرين الأساسيين من التعبير الشعرى فيقوم الشعر عندئذ بغير وزن ولا قافية ؟ مستحيل . فالشعر - كائناتاً ما كان مذهبنا الجبالي - لابد أن يتوفر على الوزن والقافية . ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين رغم كل شيء .

إن الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه وهذا حتى لا يماراة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحققهما الشاعر من نفسه وذخائبات مشاعره وأعصابه . ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه . فلم يعد الشاعر حين يكتب

تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفرق ، محدثة نوعاً من الإيقاع الكلى الذى يترك في نفس المتلقى أثره . إنها صورة من الإيقاع الذى يساعد المتلقى على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة . ونحن في الحقيقة لانرضى عن العمل الفنى إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في إطار محدد .

ومن هنا لم تكن الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم تلغى بهذا الغرض ، لأن القصيدة لم تكن في مجملها تمثل بنية أو صورة موسيقية على هذا النحو ، بل كانت - كما ذكرنا - وحدة موسيقية متكررة . ومرة تكون هذه الوحدة بيتاً ينتهى بقافية متكررة ، ومرة تكون مجموعة من الأبيات لها نظام وقواف تتكرر في الوحدات الأخرى . كانت القصيدة القديمة شكلاً موسيقياً « مقفولاً » إذا أمكن التعبير ، يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لا نهاية . شأنها شأن الزخرفة العربية (فن الأريستقراطية) . أما الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعورى شامل . إنها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها في غير عتاء ، وأن يحس تساقطها مع المضمون الكلى للقصيدة .

إن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الغرض : أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة . ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها الموهوشة التى كانت عليها من قبل في نفس الشاعر ، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها ، ومن شأنه أن يساعد الآخرين على الانتهاء بها وتنسيق مشاعرهم الموهوشة وفقاً لنسقها .

هذا هو الأساس الجبالي لفكرة التشكيل الجديدة لموسيقى القصيدة . وهذا الأساس مغاير تمام المغايرة للأساس الجبالي القديم ، وهذه المغايرة لا تعنى أى عداوة كما قد يتبادر للذهن ، لأن الشعر التقليدى

وعلى هذا فقد أضيف إلى الوزن التقليدى فى القصيدة القديمة قيد تشكيلى جديد ، لكنه أكثر حيوية واستلاء هو قيد الإيقاع . ولم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات زانة تروع الأذن ، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم الخلق لتبرز أعماقه فى هدوء ورقى .

أما متى ينتهى السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه ، وذلك وفقاً لنوع الدفوعات والقوالب الموسيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعرية المعينة . ومن أجل ذلك برزت فى الشعر الجديد مشكلة القافية . ولم يكن الشعر ليستغنى عن القافية . لكنه يستطيع أن يستغنى عن الروى المتكرر فى نهاية السطور . ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضوحها القديم ، لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة . تلك التى لا ترتبط بسابقتها أو لاحقاتها إلا برباط انسجام وتألف ، دون اشتراك ملزم فى حرف الزوى ، وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر الشعرى هى القافية ، من حيث إنها النهاية الوحيدة التى ترتاح إليها النفس فى ذلك الموضع . فالقافية فى الشعر الجديد - بساطة - نهاية موسيقية للسطر الشعرى هى أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية . ومن هنا كانت صعوبة القافية فى الشعر الجديد ، وكانت قيمتها الفنية كذلك . فالقافية فى القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة . وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافى قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها ، فكانوا عندئذ ينظمون البيت للقافية التى خطرت لهم ، استملاحاً للقافية فى ذاتها . وكلنا نعرف هذا ، ونعرف مدى جتائبه على التعبير الشعرى الصادق الأصيل . أما القافية فى الشعر الجديد فكلمة لا يبحث عنها فى قاعدة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة ،

القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة فى هذين الشطرين . وكذلك لم يتقيد فى نهاية الأبيات بالروى المتكرر أو النوع على نظام ثابت .

ولما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعرية . ولما كانت اللغة العربية بحكم طبيعتها كما سبق أن رأينا - ليست لغة إيقاعية ، أو لم تألف أن تجعل منها لغة إيقاعية ، فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشعراء فى محاولتهم التشكيلية الجديدة ، وهى كيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة ، دون أن يلغوا الوزن والقافية . وكان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو أن يحطوا الوحدة الموسيقية للبيت ، تلك الوحدة التى كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن فى أغلب الأحيان هى الحركة الأصلية التى تموج بها النفس . وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التى تموج بها نفسه . قد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى ، وعندئذ ينتهى الكلام أو ينتهى السطر ، وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة مهاوجة وممتدة ، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايها . وفى كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصية المميزة لتشكيل اللغة تشكيلاً شعرياً وأعلى بفلك خاصة الوزن . فالسطر الشعرى فى القصيدة الجديدة . سواء أطل أم قصر ، ما زال خاضعاً للتنسيق الجزئى للأصوات والحركات ، المتمثل فى التفعيلة . أما عدد هذه التفعيلات فى كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام معين ثابت . وسرى النموذج بعد قليل . . غير أن الجديد فى هذه الحالة هو أن الكلام بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتى المحرد الصرف الذى تكلفه التفعيلة العروضية قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هى ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعرية لدى الشاعر .

الجديدة عملية معقدة غاية التعقيد (ونحن لا نتكلم الآن إلا عن عنصر واحد من عناصر هذا العمل الشعري المعقد) لأنها تأخذ في الاعتبار الأول أن تكون القصيدة - مهما طالت - هي الوحدة الفنية التي تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق . فإذا كان همّ الشاعر التقليدي أن يجد بناء البيت الشعري فقد صار همّ الشاعر الجديد أن يظن بناء القصيدة من حيث هي كل . والبناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها ، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها ، ومن ثم كانت خطورة ، وكانت العناية به .

• • •

وتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت في طول السطور وفي القوافي مع احتفاظ بروح القصيدة القديمة ، إلى خروج حقيقي من الإطار القديم ، والروح الشعري المسيطر فيه . أجل ؛ إن للشعر القديم روحاً غلاباً لا نخطئه الإنسان حين يمثل في قصيدة بين مئات القصائد . وأى تجديد مع الاحتفاظ بهذا الروح من حيث هو بلورة للفلسفة الجمالية الشعرية القديمة ، لا يمكن أن تكون له نتائج حاسمة ، تماماً كذلك المحاولات التي سبقت الإشارة إليها . أما القصيدة الجديدة فيضجر فيها روح أكثر ، لأن خطئه الإنسان وإن لم يستقر بعد في النفوس الاستقرار اللازم . والمسألة بعد مسألة زمن .

في ديوان شظايا ورماد ، للشاعرة المجددة نازك الملائكة ، نقرأ قولاً تترى يوماً تافهاً :

كان يوماً تافهاً ، كان غريباً
أن تلق الساعة الكسل ونحصى لحظاتي
إنه لم يك يوماً من حياتي
إنه قد كان تحقيقاً رهيباً
لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتها
هي والكأس التي حطمتها

عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلف ذاتي !

وإنما هي كلمة « ما » من بين كل كلمات اللغة ، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري ، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفساً واحداً أو تكاد ، يتخلل ذلك وقفات ارتياح لا يد منها للمتابعة ، وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفسيولوجي والنفساني على السواء . فالنفس المردد بين الشيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد . فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترفع هذا النفس وإنما تتأرجح مع حركات الشيق والزفير في يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للاحساس بالارتياح إزاء هذه الموسيقى . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفساني ، فنحن كثيراً ما نهياً نفسياً لاستقبال جملة من مدنى صديق معين بمجرد أن نبدأ في قراءة هذه الجملة . فإذا حدث توافق في المدى بين ما كنا نتوقه وما هو حادث كان ذلك جملة لارتياحنا . فإن لم يحدث التوافق قام مقامه نوع من الخذلان والتعثر ، وبلد المجهود إثر المجهود للتكيف مع ما هو حادث . وكل ذلك مدعاة للضجر ، وقد ينتهي بنا الضجر إلى أن نترك هذه القصيدة المتعرة موسيقياً فلا نتم قراءتها .

كل ذلك جعل القصيدة الجديدة نسقاً موسيقياً بالغ الحساسية ، بالغ الصعوبة . فكل حركة فيها يميزان دقيق ، وكل حركة ترتبط إيقاعياً مع سائر الحركات ارتباطاً نوعياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي تخضع لها الشاعر . أما الوقفات (التي نسميها قوافي) فاختيار أماكنها واختيار أنسب الأصوات إيقاعياً لها أمر بالغ الخطورة ، ويحتاج في الشاعر إلى أصالة واقتدار . ولا كانت القصيدة الجديدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها . فعملية التشكيل التي يقوم بها الشاعر في القصيدة

قتل بعض

لم تحرك غضبه

فلماذا تلثف اللعج جزافا ؟

ليس تحيا الخطبة !

يورد هذا على أنه مثال للتصرف في الأوزان والقوافي . والحقيقة أن هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصة . وطريقة كتابته على هذا النحو لا نتخذها ، فقد كان من الممكن أن يكتب هكذا :

كفنه وادفنه ، أسكنوه هوة اللحد السيق
واذهبوا لا تتدبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق

...

هتك عرض ، نب أرض ، قتل بعض لم تحرك غضبه
فلماذا تلثف اللعج جزافا ليس تحيا الخطبة

وعندئذ نكون قد عدنا إلى الأشكال الجديدة المتترمة لنظام عدد في الوزن والقافية وليس هذا من الشعر الجديد في شيء .

وهذه الطريقة نفسها نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشبان الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد . وأمضى الآن ثلاثة دواوين من الشعر هي « أغاني إفريقيا » للفيتوري و « عبر الأرض » للمنتيل و « الطين والأظافر » لهبي الدين فارس ، وفيها نماذج كثيرة للقصائد ذات الصياغة التقليدية التي قطعت فيها الأبيات تقطيعاً عجيباً لكي تأخذ في الكتابة شكل الشعر الجديد . وأكثف الآن مثال من الفيتوري ، يقول في مسهل قصيدة طويلة بعنوان « امرأة عاشقة » :

لا ... لم يكن وهما هواك

ولم يكن وهما هواي

إن الذي حببته روحك

قد تبعثر في خطاي ...

مازال طفلاً صارخاً

جوعان يرضع من دماي !

فهذه السطور كانت في الأصل هكذا :

وهذه الأسطر - وليست الأبيات - تختلف طولاً وقصراً ، وكل سطر فيها ينتهي بحرف النهاية الموسيقية المربحة . دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات ، ودون التزام لحرف روي واحد في كل هذه النهايات . وإنما راوحت الشاعرة بين حروف الروي الثلاثة التي استخدمتها في نهاية هذه السطور الثمانية . ومع كل هذا ، ومع إعجابي الخاص بالشاعرة ، لا أملك إلا أن أقول إن روح القصيدة القديمة ما زالت تطل - على استحياء - من حلال هذه المجموعة من السطور . فما زالت النغمة الخطابية التي تميز الصياغة التقليدية تضيئ على هذه السطور مسحة من الروح القديم . وإذا كنا قد دفعنا وهماً باطلاً ينظر إلى الشعر الجديد على أنه خيل من الوزن والقافية ، فإن وهماً أشد خطراً يدعونا هنا إلى دفعه . فقد غيبل لكثير من الشعراء الذين لم يحصلوا ثقافة فنية تجلو لم حقيقة التجديد أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم إلا في الصورة التي يكتب بها على الورق . وعندئذ جاءوا بقصائدهم التي نظموها على النمط القديم وراحوا يسمونها نفساً عجيباً طشاً منهم أن هذا هو المقصود بتعطيم وحدة البيت ، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق تحيى بأنها من الشعر الجديد ، حتى إذا قرأنا فيها تبين لنا الخداع والفهم الساذج . والغريب أن يتورط في هذا الفهم بعض شدة النقد الأدبي . فقد أورد بعضهم قصيدة « النهاية » للشاعر المهجري نسيب عريضة ، والتي يقول فيها :

كفنه

وادفنه

أسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تتدبوه ، فهو شعب

ميت ليس يفيق

هتك عرض

نب أرض

وكومة من الحصى وقبضة من الجوار
وما وجدت اللؤلؤة
سينق ، إليك قلبي ، واغصري لي ... أبيض
كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

وللع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد تروينه يزين عشبك الصغير .

هذه الوحدة تمثل الخط الجديد من التشكيل
الموسيقى للقصيدية . فأتت لا تحس بأى ظل من
الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرأ هذه السطور .
وأنت في الوقت نفسه تحس بارتباط نغمي بين السطر
وما يبقيه وما يليه . هذا بالإضافة إلى نقط ارتكاز
نغمية تبرز من وقت لآخر لكي توجه الحركة النفسية

التالية مع الحركة الموسيقية ؛ بل أكثر من هذا تتكرر
الكلمة الواحدة (اللؤلؤة مثلا) في نهاية عدة أسطر ،
سواء كان هذا قاصدا أم لم يكن ، غير أن هذا
التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار ، بل يكون
في ذلك الموضع عامل توكيد نغمي أنت في حاجة إليه .

وعلى هذا تحضل القصيدة الجديدة بالتشكيل
الموسيقى أما احتفال . لا ، لأن ذلك ضروري في الشعر
بعامة ، بل لأنه أساسى في الشعر الجديد خاصة .
فالكيان الفني للشعر الجديد قائم في هذا التشكيل
الموسيقى الذى جعل من موسيقى الشعر ذبذبات
تتحرك بها النفس لا مجموعة من الأصوات التى
تروع الأذن . ومن ثم تتحدد قيمة هذه
الزعة التشكيلية في الشعر الجديد . وهي بداية لتطوير
حقيقى وجوهى للقصيدة العربية وللشعر بعامة ، قامت
منذ وقت قريب ، وما زال في الوقت متسع لتعميق
التجربة وتأصيلها ، وإرتداد آفاق جديدة من التجديد
في نفس الاتجاه بعد أن فتح الباب .

والمستقبل - بعد - هو الحكم الأخير .

لا لم يكن وهما هواك ولم يكن وهما هوى
إن الذى حبسته روحك قد تبعثر في خطاى
مازال طفلا صارخا جوعان يرضع من دماى
وهذا هو نسقها الموسيقى الذى لا يمكن تمثيلها
إلا فيه ، لأن عملية التقطيع الاعتبارى للبيت وتوزيعه
على سطرين بدلا من سطر واحد ، أفقدت بعض
السطور مداها الموسيقى . يتضح هذا في البيت الثانى
حيث لم يتفق التقطيع من نهاية السطرين المكونتين
للبيت ، كما هو الحال في البيتين الأول والثالث ، ذلك
في قوله (إن الذى حبسته روحك) فليس هناك
أى مرر لا من الناحية المعنوية ولا من الناحية
الموسيقية لانتهاء السطر عند كلمة روحك . فهذه
الصورة من انتهاء السطر تجافي الأساس الموسيقى الذى
تقوم عليه نهاية السطر في الشعر الجديد بحق .

ولما كانت القصيدة الجديدة تشكيلا موسيقيا
خلال وحدة منسجمة فقد بنيت على أن نورد
نصا كاملا لإحدى القصائد الجديدة حتى نلخص
بذلك التشكيل النغمي الجديد في صورته الكاملة ،
وحقن تمكن من الإحساس بالروح الشعرى الجديد
الذى يتفجر من خلال هذه الموسيقى . وقد تطول
بنا الوقفة لو أننا صنعنا ذلك . غير أنى سأعرض الآن
وحدة موسيقية من ثلاث وحدات تكون قصيدة للشاعر
صلاح الدين عبد الصبور بعنوان « أغنية حب » . فهذه
الوحدة تمثل صورة مصغرة للوحدة الكلية التى تشمل
القصيدة يقول :

صنعت مركبا من الدخان والمدا والورق

ربنا أهر من قاد سفينتا في خضم

وفوق قمة السفين يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي يرق المنشور

جبت الليالى باحثا في جوفها عن لؤلؤة

وعدت في الجراب بضعة من الحار

رَحْلَةُ مَعَ ابْنِ بَطُوطة

فِي السُّودَانِ

بقلم الأستاذ محمود الشرفاوي

غرة المحرم من سنة ٧٥٣ (فبراير سنة ١٣٥٢) وعبر الصحراء بقالته حتى دخل «إيولانين» في غرة ربيع الأول ، بعد شهرين من بدء الرحلة ، وكان نائب السلطان في مدينة «إيولانين» يسمى «فريا حسين» . وفريا معناها النائب .. وقد أقام ابن بطوطة في هذه القرية نحو خمسين يوما . ويقول : إنها أول عانة السودان أي أول بلاده . وقد زار ابن بطوطة فيها «الفريا» حين استضافه «مشاوحى» حاكم البلدة فقبل ضيافته . ووصف ابن بطوطة الندة بأنها شديدة الحر ، فيها قليل من النخل يُزرع في ظله البطيخ ، ولحم الضأن فيها كثير ، تسكنها قبيلة تسمى : «مسوطة» ، وقال عن نساها : إنهن ذات جبال فاتق .

ولقد سار ابن بطوطة بعد ذلك إلى : «مالى» والمسافة إليها من «إيولانين» مسيرة أربعة وعشرين يوما السائر المجيد في طريق كثيرة الأشجار : بعضها ضخمة حتى تستطيع القافلة أن تقف في ظل واحدة منها . وبعضها لا أغصان له ولا ورق . ولكن ظل جسدتها يُظِلُّ الإنسان ، وبعض الشجر يمتلئ جذعه بالماء فيصير بثرًا ! وبعض الشجر أيضا تتخذ النحل بيتًا فيستأثر منه الناس العسل . وقال ابن بطوطة إنه رأى شجرة ضخمة جلس في بطنها ينسج الثياب . وفي الطريق أشجار لها ثمر يشبه الإجناس «الكبرى» ، والتفاح والخوخ والمشمش ، ولكنها ليست هي .. وأشجار

منذ سبائة سنة وسبع كان الرحالة المغربي ابن بطوطة أشهر الرحالة العرب وأطولهم رحلة ، يزور السودان . و«السودان» الذي زاره ابن بطوطة ووصف بلاده وناسه وأشجاره ومعادنه في رحلته تلك ، ليس هو السودان الذي نعرفه الآن بمحدوده الجغرافية .. فنحن نجده بذكر بين مازار من البلاد مدينة «أكرا» وهي ، كما نعرف ، عاصمة الجمهورية الجديدة «غانا» التي كان الأوروبيون المستعمرون يسمونها «إلى عهد قريب : «ساحل الذهب» ، كما نجد ابن بطوطة يذكر زيارته لبلاد وناطق تقع الآن في الكونغو البلجيكي وغيره من بلاد وسط إفريقية . ويبدو أنه كان يقصد من «السودان» البلاد التي يسكنها السود على العموم .

ولكن السودان الشقيق كما نعرفه الآن كان بين البلاد التي زارها ابن بطوطة ووصفها وصفا شائعا منفصلا ، وصار بين قراها وبينها من الجنوب إلى الشمال حتى الشلال ، الذي ذكر أنه حبلود بلاد السودان مع مصر .

● طريق الرحلة

كان السودان آخر البلاد التي زارها ابن بطوطة في رحلته ووصفها في كتابه القيم «تحفة النظائر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» . ويقول عن هذه الزيارة إنه ترك مدينة سجلماسة في الغرب

سبعين ليلة . وكان خروجه من « تكدا » يوم الخميس ٢١ من شعبان سنة ٧٥٤ هـ (يوافق ٦ سبتمبر من سنة ١٣٥٣ م) في قافلة كبيرة كان عدد الخدم فيها وحدهم سبائة فوصل « سجالسة » في أواسط ذى القعدة . وبذلك تكون رحلة ابن بطوطة في بلاد السودان استغرقت نحو سبعة عشر شهراً ، والبلاد التي زارها بعضها الآن في نيجيريا ، وبعضها في السودان . الفرنسي . وبعضها ، كما قلنا ، في غانا .

● المعادن والثروة

يشير ابن بطوطة في حديثه عن البلاد التي زارها من هذه المناطق إلى وجود الذهب ، والنحاس والحديد في أرضها . فيقول : إن قرية صغيرة اسمها « تعازى » كلان أهلها — على حقارة القرية وبؤسها — يتعاملون « بالفتايل المتقطرة من النهر » . أى خام الذهب . وقال إن سلطان ملأ أعطاه بعض ما أخرج من مال الزكاة في رمضان هكذا يهبه منها ثلاثة وثلاثين مثقالاً من الذهب ، وأعطاه عند سفره مائة مثقال منه . ووصف جلوس هذا السلطان تحت قبة فقال : إنه كان عليها نسج من الحرير وطاقير من الذهب في حجم البازي . وعلى رأس السلطان عصابة من الذهب ، والمختون بين يديه في أيديهم قنابر الذهب والفضة . ووصف أيضاً جلوسه لصلاة العيد ، وخروجه بعد ذلك لاستعراض الجند ومعهم السلاح العجيب من « تراكش » الذهب والفضة ، والسيوف المحلاة بالذهب ، ولما أعاد من الذهب أيضاً ، والرماح كذلك من الذهب والفضة . وكانت له نحو مائة من الجوارى على رأسهن عصابات الذهب والفضة فيها « تفافيج » من الذهب . وكذلك يقول : إن السلطان « منسى موسى » — السلطان الأسبق على مالى — أعطى تابعاً لأبى إسحق الساحلى أربعة آلاف مثقال من الذهب في يوم واحد ، وأعطى آخر ، اسمه

تشرعراً يشبه البطيخ . ولكنه إذا نضج وطاب انفلق عن مسحوق يشبه الدقيق ، فيطبخه الناس ويأكلونه . وصلت القافلة إلى « زاغرى » ثم « كاهيرة » التي يقول إنها تقع على النيل ثم إلى « زاغة » التي ينحدر النيل منها ثم « تَنْبُكْتُو » ثم « كَوَكُو » ثم « بولى » من بلاد اليميين ، وهى آخر بلاد مالى .

ثم سارت بعد ذلك إلى « يوق » التي وصفها بأنها من أكبر بلاد السودان . وقال إنه لا يدخلها الرجل الأبيض . ثم إلى بلاد النوبة حيث « دنقلة » و « جنادل » ولعلها « الشلال » إذ يقول : إنها آخر حدود السودان شمالاً ، وأول حدود مصر بالقسرب من أسوان . وكان سلطان دنقلة — وهى أكبر بلاد النوبة — عندما زارها ابن بطوطة يسمى « كنز الدين » أسلم على أيام الملك الناصر (١) .

هذا هو الطريق الذى سلكه ابن بطوطة في رحلته إلى بلاد السودان ، ومنه نعرف أنه عزز الصحراء الكبرى إلى إفريقية الغربية ، فنزل إلى نهر النيجر حيث تقع عليه مدينة « تَنْبُكْتُو » (وقد خلط بينه وبين نهر النيل) ، ثم سار إلى بحيرة تشاد ، ثم شق السودان إلى دنقلة فالشلال فأسوان شمالاً . وكانت « سجالسة » التي بدأ منها رحلته مركزاً لتجارة دائمة بين مراكش والجزائر وبين السودان . وهى واقعة في الجنوب الشرقى من جبال أطلس في أرض خصبة .

ويقول ابن بطوطة إنه في طريق عودته ، خرج من « تكدا » إلى « توات » وحمل معه زاداً بكفيه

(١) المرجع ١: الناصر أبو منجوح محمد بن السلطان قلاوون . وقد تولى ملك مصر ثلاث مرات : الأولى سنة ٦٩٣ هـ ولم يكن له فيها من الملك غير الاسم فسلمه علم الدين سبخر وكلفه التصورى عليه ، والثانية من سنة ٦٩٩ إلى ٧٠٨ ، والثالثة من سنة ٧١٠ إلى ٧٤١ ودامت اثنتين وثلاثين سنة .

وقال : إن سلطان « مالى » الذى كان يسمى « منسى موسى » كان إذا جلس تحت قبة أخرجه من إحدى التوافد « شرابة » من الحرير ربط فيها منديل مصرى مرقوم ، فإذا رأى الناس المنديل دقت الطبول وتُصنعت الأيواق . فكان هذا « المنديل المصرى المرقوم »شارة السلطان ، أو علمه الخاص . وقد ذكر ابن بطوطة أن كلمة « منسى » معناها فى لغتهم : السلطان .

وأما المصريون فى تلك البلاد فقد ذكر أنه لقي منهم رجلاً يسمى الشيخ شمس الدين ابن التتوش ، كان من الوجهاء . وقال إنه أصيب بمرض فقدّم له بعض المصريين دواء شفاه الله به . وفى مدينة « تنبكتو » — على نهر النيجر — وجد ابن بطوطة قبر الشيخ سراج الدين ابن الكوبك ، وكان تاجراً أصله من الإسكندرية . وقد أورد عنه قصة تملخص فى أن السلطان منسى موسى نزل ، وهو عائد من الحج ، بركة الخبز — خارج القاهرة — واحتاج إلى شئ من المال . فترصّب من سراج الدين هذا .. وكذلك اقترض منه الأمراء المرافقون للسلطان . وانفقوا على أن يرسل سراج الدين أحد رجاله مع السلطان والأمراء إلى بلدهم ليعطوه قيمة القرض فيعود به إلى صاحبه . ولكن هذا الوكيل ذهب مع السلطان إلى « مالى » — بلد منسى موسى — فبقى فيها ولم يعد إلى مصر . فسافر سراج الدين ومعه ابنه ليستوفى دينه ، فلما وصلا إلى « تنبكتو » مات الرجل فيها بعد ليلة واحدة قبل أن يستوفى دينه . فتكلم الناس فى ذلك ، ولكن الإيبن واصل سيره إلى « مالى » حيث لقي السلطان فوفاة دين أبيه ، ثم عاد إلى مصر .

وأما التجارة فقد ذكر ابن بطوطة أنه لا عمل لأهل « تنكدا » سوى التجارة مع مصر : (يسافرون إليها كل عام ، ويحلبون من كل ما بها من حسان الثياب و صوا) . وقد أفادتهم هذه الصلة التجارية ، وهذه الرحلات

مديرك بن فقوص ، ثلاثة آلاف فى يوم واحد أيضاً .

أما النحاس فقال إنه كان يوجد فى مدينته « تنكدا » تحت الماء . والناس يستخرجونه ويشبهونه فى بيوتهم ، ثم يصنعون منه قضيباناً رقيقاً وغلظاً يبيعونها بالذهب . وأحياناً يشترون بها حاجتهم من الطعام ، والحطب ، والعبيد .

وأما الحديد فقال : إنه فى طريقه إلى « تون » مرّ بمساء « يجرى على الحديد ، فإذا غسل به الثوب الأبيض اسود لونه » . وقد ذكرنا بعض أنواع الفاكهة التى شاهدها . وذكر أيضاً ما يدل على كثرة الأبقار والأغنام ، وقال إنهم يقدّمون لحومها ويصلونها إلى بلاد بعيدة . وذكر أن الأرض كان يزوع فى بعض المناطق الخصبة حول مدينة « كوكو » — كوكو — على بحيرة تشاد . وقال : إنه كان يكثر فيها أيضاً اللب ، والسحاج ، والسلك و « الققوص » . وأهلها يتعاملون بالودع . وكذلك أهل مالى . وذكر وجود الناصح بكثرة عند الجنادل — الشلالات — وذكر حيواناً آخر فى النيل كانوا يسمونه « فيل البحر » وصفه بأنه أكبر من الفرس : وله عُرْف وذنب ، ورأسه يشبه رأس الفرس ، وأرجله مثل أرجل الفيلة . ويأكل هذا الحيوان الأعشاب فى البر ، ثم يعود إلى الماء .

● الروابط والصلات مع مصر

تبدو ، فيما كتبه ابن بطوطة عن رحلته فى بلاد السودان ، تلك الروابط الوثيقة التى كانت تربط بينها وبين مصر . وتمثل هذه الروابط فى ثلاثة مظاهر : المصنوعات المصرية وانتشارها فى تلك البلاد ، ووجود المصريين فيها ، والتجارة .

أما عن المصنوعات المصرية فقد ذكر فى حديثه عن « إيولاين » أن أهلها ثيابهم « حسان مصرية » ؟

السوية فوائد مادية واجتماعية وثقافية . حيث يقول :
 إن أهل هذه البلدة لم رفاة وسمة حال ، وتفاخر
 بكثرة العبيد والخلم ، وأن عندهم «جوارى متعلات»
 يحرصون عليهن كثيراً ، ولا يبيعوهن إلا نادراً ،
 وبالنسبة للكثير .

● مكانة المرأة

من الظواهر الغريبة التي يقف عندها القارئ
 لرحلة ابن بطوطة في بلاد السودان .. حديثه عن مكانة
 المرأة فيها ومنزلتها ، وما كانت تتمتع به من مساواة
 بالرجل ومن حرية الاجتماع ، وحرية العمل خارج
 المنزل . وعندما تصل القافلة إلى قرية من قرى تلك
 البلاد ، يخرج نساء القرية يحملن الدجاج والبن
 والأرز ودقيق التبن والفوفى — وهو مثل حب
 الخردل — والعصيدة ، ودقيق اللوبيا ، يبعن ذلك
 لمن يريد من رجال القافلة .

● الاختلاط والثقة في المرأة

يقول ابن بطوطة إن رجال «مسوفة» لم في
 نسايتهم ثقة تامة — مع جاهلن الفائق — وإن الحياة
 الاجتماعية عندهم قائمة على الاختلاط وعلى السفور
 التام للمرأة . تقوم الصلات والصدقات بين الرجل
 والمرأة ولا ينكر أحد منهم ذلك .. أو يرى فيه عيباً
 أو شلوذاً أو خروجاً على الآداب والعرف والتقاليد .
 ويدخل الصديق بيت صديقه ، في غيابه ، ويجلس
 مع زوجته من غير تهمة ولا سوء ظن . ويكون
 الرجل منصرفاً إلى عمله ، أو في زيارة صديق ،
 وامراته تجالس رجلاً . ولا يجنون في ذلك بأساً ولا
 حرجاً . وهؤلاء النسوة السافرات اللاتي يخاطبن
 الرجال ويقرؤن بهم ، يحرصن على أداء الصلاة
 في وقتها . وقد أبدى ابن بطوطة تعجبه من خلوة
 الرجل بالمرأة إلى صديق له من كبار أهل هذه

وكانت نساء «الطبقة العسالية» من المخطوع
 يشاركن الرجال في الأمور العامة . فقد ذكر أن
 بنت عم السلطان في «مالى» كانت تتفقد الطعام
 وتمنحه الهدايا والإكراميات . وعندما زار ابن بطوطة
 سلطان «تكدا» كان إلى جوار منزل السلطان منزل
 أمه وأخته ، فقدمتا إليه للزيارة والسلام . وكانت
 أم السلطان تبعث له حليب البقر بعد العتمة من كل
 يوم ، وهو الوقت الذي يحلبون فيه .

● السلطانة شريكة السلطان

وعندما تحدث ابن بطوطة عن مقاطعة «مالى»
 التي يسمى عاصمتها : «حاضرة ملك السودان» قال
 إن زوجة السلطان فيها : [شريكته في الملك ، على
 عادة السودان . ويذكر اسمها مع اسمه على المنبر]
 ومعنى ذلك أن سكان تلك البلاد ، وهم مسلمون ،
 كانت نساؤهم قبل أكثر من سبعمائة سنة يشاركن في

● عادات أهل البلاد ومعاملتهم

تعرض ابن بطوطة للذكر كثير من عادات أهل السودان وصفاتهم . وما ذكره في ذلك أنهم كانوا يتعاملون بالودع ، والزجاج ، والملح ، والمطور . وأكثر ما يعجبهم منها القرقرن والمصطكي ونوع من البخور يسمونه « ناسرغت » . وكانوا يصنعون الجفان - مثل القصعة - من القرع ، وحجمه يكبر جداً ، فيقطعون القرعة نصفين ، ويتقشون عليهما نقشاً حسناً جميلاً فإذا سافر أحدهم سار وراءه عبده وجواريه يعملون الأواني والمفروشات في هذه الجفان .

ومن عاداتهم النظافة التامة ، نظافة البدن والثوب حتى إنه لو لم يكن لأحدهم غير قميص واحد غسسه ونظفه ليشهد به صلاة الجمعة وهم مبكرون في الذهاب إلى المساجد لصلاتها ، ويبيع كل إنسان غلاماً له اسمه « سجادة » فيسقطها في المكان اللائق به من المسجد . وسجادهم من سعف شجر يشبه النخل وليس له ثمر :

وكان من عاداتهم في رمضان تناول الإفطار في دار السلطان .. يرسل كل واحد منهم طعامه ، تصمله العشرون فما فوقهم من الجوارى إلى تلك الدار . ثم يذهب الجميع للإفطار معه . وفي بعض المناطق يشربون بدل الماء جريش الذرة مخلوطاً بقليل من العسل أو اللبن ، لأنهم إذا شربوا الماء أضر بهم . وأهل « بودا » كان طعامهم القمح والجراد ، وهو عندهم كثير ، يخرجون لصيده قبل طلوع الشمس ، ويخزنونه كما يخزن القمح .

وكان أهل السودان يركبون الخيل بلا سرج . ومن العادات التي ذكرها دليلاً على تديتهم وتمسكهم بأخلاق الإسلام ، أنهم لا يعترضون القوافل في رمضان وإذا وجد اللصوص متاعاً في الطريق ، في رمضان أيضاً تركوه . وأنه إذا طلب إنسان غريباً له فلجاً

البلاد .. فضحك من ذلك صديقه وقال : هذه عادتنا وليس في ذلك عيب ولا شر .

وفي بعض البلاد التي زارها ابن بطوطة لم تكتف المرأة بالمساواة مع الرجل ، بل تفوقت عليه في الحقوق . يقول إن قبائل « بردامة » المرأة عندهم أعظم شأنًا من الرجل . ونساءهم أكل النساء جمالا ، وأبدعن صورة ، لمن أجسام ناصعة البياض سمينة الجلثة : [ولم أر في البلاد من يبلغ مبلغهن في السمن] . وقبائل « بردامة » هذه مهنتها حراسة القوافل ، ونساؤها ، في هذه المهنة ، أفضل من الرجال . والرجل الذي يتزوج من نساء « بردامة » لا بد أن يقيم مع زوجته في أقرب البلاد إلى بلدها ، فإذا سافر إلى بلد بعيد لم تسافر معه . وكذلك نساء « مسوفة » . فإذا أرادت امرأة منها الرحيل مع زوجها ، منعها أهلها .

● ميراث الرجل لأبناء أخته

ومن عجيب ما ذكره ابن بطوطة أن أولاد قبائل « مسوفة » التي تسكن « إيولاتن » لا ينسب لأبيه : بل ينسب لحاله . ولا يرث الرجل أبناءه ، بل يرثه أبناء أخته دونهم .. مع أن هذه القبائل مسلمة ، يحافظ أهلها على الصلوات ، ويتعلمون الفقه ويعلمونه لأبنائهم . ويحفظون القرآن ، ويقول ابن بطوطة إن الملك - في قبيلة أخرى - لم يكن ينقل إلى الابن ، بل إلى أبناء الأخت .

وعند حديثه عن سلطان « تكدا » قال إنه - أي السلطان - زاره ركباً فرساً عليها ، يدل السرج ، ملففة حمراء بديعة ، وعليه ملحفة وسراويل وعمامة كلها زرق : « همه أولاد أخته . وهم الذين يرثون ملكه » . وقد تعجب ابن بطوطة من توريث أبناء الأخت مال خالهم ، دون أبناء المورث وقال إنه لم ير ذلك [إلا عند كنفار بلاد المليبار من الهند] .

إلى المسجد ، أو إلى منزل الخطيب لم يطلبه احتراماً للمسجد وشيخه . حتى السلطان نفسه يترك غريمه إذا لجأ لأيهما ، كما رأينا في قصة زوجة السلطان التي تأمرت عليه من قبل .

وهم يحرمون سلاطينهم احتراماً كبيراً . كانوا يقسمون أمام ابن بطوطة باسم السلطان فيقولون : « منسى سليمان كى » ومعروف أن « كا » باللغة المصرية القديمة معناها الروح أو الحياة ويمكن أن تكون « كى » محرفة عنها .

● القمل والعقرب

ذكر ابن بطوطة من عادات أهل السودان التي تدل على نوع من الثقافة الطيبة ، أنهم كانوا يكافحون القمل بالزبقي . يقول : إن القمل كان في السم . كثير من فكان الناس يصرون في أصنافهم حيواناً به شئ من مرس ، فيقتل قمل . كذلك يقول في علاجهم لسم العقرب أن عقرباً ساماً شديدة الخطر لدغ أحدهم مرافقه في إصبعه ، فجاء رجل من أهل البهلاذ ونجر جملاً وأدخل يد الملدوغ في كرش الجمال وتركها فيه ليلة كاملة . فتناثر لحم الإصبع فقطعه . وشفى الرجل من السم .

وكان العرعى شائعاً ؛ تظهر الخدم والجواري والبنات الصغيرات في عرعى تام . ويدخلن على السلطان أيضاً كذلك . حتى بنات السلطان نفسه — كما يقول — لا يستترن . فقد ذكر أنه رأى ، في ليلة القدر ، نحو مائة جارية خرجن بالطعام من قصره على هذه الحال ، ومعهن بنات السلطان ، ناهدات : ليس طين سترء ولكنه لم يحدد المنطقة التي شهد فيها ذلك .

● الدخول على السلطان

وصف ابن بطوطة تقاليد بعض أهل السودان في

الدخول على السلطان فقال : إن من يدعى للمقابلة عليه أن ينزع ثيابه ويلبس بدلاً منها ثياباً خفيفة . وأن ينزع عمامته أيضاً ويضع على رأسه خرقه بدلاً منها . فإذا دخل على السلطان رفع ثيابه هذه إلى نصف ساقه . ثم تقدم في خضوع منحنياً . يضرب الأرض بمرفقيه ضرباً شديداً . وبعد ذلك يقف على هيئة الركوع ويتكلم مع السلطان ، فإن أجابه السلطان كشف ثيابه عن ظهره ، وألقى التراب على رأسه وظهره العارى ، وتسمى هذه العادة عندهم « التشريب » لهذا السبب .

وإذا كان السلطان في مجلسه ومعه خاصته وأخذ يتحدث ، وضع الحاضرون عائمهم عن رؤوسهم وأنصتوا . فإذا أراد أحدهم التصديق على كلام السلطان نزع وتر قوسه ، ثم أرسل كما يفعل إذا رى عن القوس في الحرب .

● صلاة العيد وحفلات السلطان فيه

يخرج الناس لصلاة العيدين في المسجد عليهم الثياب البيض الحسن النظيفة . ويركب السلطان وعلى رأسه الطيلسان — ولا يلبسونه إلا في العيدين — ويلبس كل من القاضي والخطيب طيلسانه في كل يوم . وفي الطريق إلى المسجد يسير الناس أمام السلطان وهم يرفعون أصواتهم بالتكبير . وبين يديه شارات من الحرير الأحمر . ثم ينزل السلطان من جنابه فيصلي ويقف الخطيب بعد ذلك بين يديه يلقي موعظة باللغة العربية . وبين المصلين يقف رجل في يده رمح ، يترجم موعظة الخطيب إلى لغتهم . وبعد العصر من يوم العيد يخرج السلطان إلى مجلسه ويحجى رجاله يحملون السلاح المعجب من الذهب والفضة ودبابيس من البلور . ويقف على رأسه أربعة من الأمراء يطردون عنه الذباب ، وفي أيديهم حلية من الفضة تشبه ركاب السرج ، ويجلس القاضي والخطيب وكبار الناس ، ثم يأتي ترجمانه — واسمه دوغا —

على الباب وسائر الناس تحت الأشجار في الشارع .

● الشعراء والتثليل ... !

وفي بعض مجالس السلطان يجيئ الشعراء — ويسمونه « جلا » — وكل واحد منهم قد أدخل جسمه في جوف صورة مصنوعة من الريش تشبه الشقائق : [طائر مرقط بحمرة وخضرة وبياض] ولهذا الصورة رأس من الخشب له منقار أحمر . ويقف هؤلاء الشعراء على هذه الهيئة بين يدي السلطان ينشدونه الأشعار بلغتهم . وعند ما ينتهون من ذلك يصعد كبيرهم على درج « البتبي » ويضع رأسه في حِجْر السلطان . ثم يصعد إلى أعلاه فيضع رأسه على كتفه الأيمن ، ثم على الأيسر ، وهو يقول كلاماً . ثم يزن .

ويقول ابن بطوطة إن بعض الحاضرين ترجم له على قفله الشعر أمام السلطان فإذا هو مواعظ له ، وذكر له أسبقه على العرش من السلاطين ، ودعوة له ليقتله بهم في فعل الخير . وقال إن هذه التمثيلية [ويسمونها ابن بطوطة : الأضحوة] كانت عادة قديمة لم قبل الإسلام . وهذا السلطان ، الذي وصف ابن بطوطة مجالسه وتقاليده ، كان يسمى « سليمان » وكان سلطاناً على « مالي » .

● الدين والثقافة

كان المذهب الفقهي الذي يسود عند أهل السودان وقت أن زاره ابن بطوطة هو المذهب المالكي — كما هو الشأن اليوم — ولكنه وجد في « زاغري » جماعة من غير السودانيين ، يدينون بمذهب الأباضية ^(١) كان أهل السودان يسمونه : « صفتقو » . وقال ابن بطوطة إن سكان بلاد النوبة كانوا نصارى .

بنسائه الأربع وجواريه ، ويبلغ عددهن نحو مائة ، وهن في هذه المرة غير عرايا . بل عليهن الثياب الحسن . وعلى رأسهن عصابات الذهب والفضة . ثم يُنصب لدوغا هذا مقعد يجلس عليه ، ويضرب على آلة من قصب تحبها قرع صغير ، ويغنى بشعر مدح فيه السلطان . ويذكر غزواته وأفعاله الحسن وتغنى النساء والجواري معه . ويلعبن بالقيسي . ومعهن نحو ثلاثين من غلمان « دوغا » عليهن ثياب حمراء ، وعلى رؤوسهم عصابات بيضاء ، وكل واحد منهم يتقلد طبله بضرب عليها . ثم تأتي الصبيان فيلبعون ويتلبون في الهواء ، ولم في ذلك رشاقة وخفة بدنية . ويلعبون بالسيف أجمال لعب . وكذلك يلعب الترجمان « دوغا » ، ثم ينعم السلطان على الترجمان بصرّة فيها مائتا مثقال من الذهب . وبذلك ينتهي مجلس السلطان في العيد .

● السلطان تحت الشجرة

وهناك مجلس آخر يسميه ابن بطوطة « مجلس المشورة » : يخرج السلطان في بعض الأيام فيجلس إلى مصطبة تحت شجرة لها ثلاث درجات ، يسمونها « البتبي » تفرش بالحرير ، وتوضع عليها المخادع ، وترفع قبة من الحرير عليها طائر من الذهب في حجم البازي ، ثم يخرج السلطان من قصره وقصره في يده وكتانته بين كتفيه وعلى رأسه عصاية من ذهب لها أطراف رقيقة مثل السكاكين : طولها أكثر من شبر . ويلبس في الغالب جبّة حمراء رومية مويّرة . ويخرج بين يديه المغنون بأيديهم قناير الذهب والفضة ، وخلفه نحو ثلاثمائة من العبيد مسلّحين . وهو يسير متمهلاً ، وربما وقف ينظر في الناس . ثم يصعد برفق كما يصعد الخطيب المنبر ، وعند جلوسه تضرب الطبول والأبواق . ويخرج ثلاثة من العبيد يدعون النائب وكبار القوم فيدخلون ويجلسون . ويؤتى بفرسين وكبشين معهم ، ويقف ترجمانه « دوغا »

(١) فرقة من الخوارج كان ملهها منتشراً عند قبائل البربر في شمال إفريقيا .

ووصف ابن بطوطة أهل السودان عامة بأنهم شديداً التدين ، يحافظ رجالهم ونساؤهم على الصلاة ، ويحرصون على أدائها جماعة . ولم عناية خاصة بحفظ القرآن وتحفيظه لأولادهم من الصغر ، ويضعون في أرجلهم القيود الثقيل إذا ظهر منهم تقصير في ذلك .. ولا تُفك عنهم هذه القيود حتى يحفظوه . وكانت زاعة ، أكثر المناطق ثقافة حيث

يقول في وصفهم : إنهم « قداماء في الإسلام ، لم ديانة وطلب علم » . وكان لفريا سليان – والفريا نائب السلطان كما سبق – فقيه يعلمه ، ويقرأ له . وكان عنده كتاب « المدهش » لابن الجوزي ويبدو مما ذكره ابن بطوطة وأكثر من تكراره عن الفقهاء والقضاة والخطباء وما كان لهم من المكانة أنهم كانوا ذوي عاطفة دينية عميقة صادقة ، محبين محترمين للعلم ورجاله .



ARCHIVE

المجتمعات

بين الطبيعة الجغرافية والطبيعة الاجتماعية والإنسانية بقلم المقدم صيد محمد علي

موجودة وقائمة : هذه الحلقات القامضة في سلسلة أحداث الدهر ، تلك التي تغلف في غيبتها
قوة الأقدار ومشيئتها ، ولو أنها قد تغلف على الإنسان .
« أرسطر »

الجرائم التي تقع على الأشخاص مثل : القتل ، والضرب
وهتك العرض يكثر وقوعها في فصل الصيف وعلى
حد قوله ... تلك الفترة التي تسودها الاقترانات النفسية القاسية
وتنتج من كثرة الاتصالات الشخصية . . واستطاع كذلك أن
يثبت أن الجرائم التي ترتكب ضد المال كالسرقة والتبديد
والنصب تكثر في فصل الشتاء . الوقت الذي يزداد فيه
الشعور بالظلم والظلم بالحق بالحاجة
ونجد القارئ في مؤلفات « كيتليه » المعلومات الأولية
عن تأثير الفصول ، واختلاف درجة الحرارة على جرائم
الانتحار والسكر .

وجاء بعد « كيتليه » علماء كثيرون في فرنسا مثل :
« لاكاسان » Lacassagne's « وشوسينود » Chaussinaud
« وكور » Corre توافروا على بحث هذه العلاقة ، وأشاروا
إلى حقيقة وجودها ، واستندوا إلى الإحصاءات التي تناولت
الحالة الإجرامية في فرنسا ما بين عام ١٨٢٧ حتى ١٨٧٠ .
وأثبتوا أن الجرائم التي تقع ضد الأشخاص كالثقل
والضرب والتبديد يكثر حصولها صيفا وفي الربيع ، وبعد
أن وضعوا في حسابهم ما لطول النهار في أشهر الصيف
من أثر في ازدياد أوجه النشاط الإنساني ، وأن الإحصاءات
تسجل في الوقت نفسه ارتفاعاً في جرائم الأموال خلال
أشهر الشتاء .

وفي إيطاليا أكد « لمبروزو » Lombrozo وجود

الجريمة ... أي جريمة إن هي إلا نتيجة سلسلة
متعاقبة من العوامل والمؤثرات المختلفة التي يمكن إيجائها
في ثلاثة عوامل :

- ١ - عوامل خاصة بنظام الكون أو بالطبيعة الجغرافية .
Cosmographical or geographical nature
- ٢ - عوامل خاصة بالحالة الاقتصادية أو بالطبيعة
الاجتماعية .
Economic or social nature
- ٣ - عوامل خاصة بالطبيعة الإنسانية .
Individual nature

ودراسة العلاقة التي يمكن أن تتحقق بين الجريمة
وفصول السنة عامة ، والأحوال الجوية خاصة لاسيما
الطقس ، موضوع شغل أذهان علماء الإجرام منذ بداية
القرن التاسع عشر . وتناولت بحوثهم التأثيرات التي يحددها
الجو عموماً على الجريمة ويختلف أوجه النشاط الإنساني ،
ولكن أكثر عنايتهم كانت موجهة إلى اختلاف درجة
الحرارة ، ومدى ما تحدّثه من أثر على بعض أنواع السلوك
الإجرامي . ولا زالت الإحصاءات الجنائية في مختلف
بلاد العالم حتى اليوم تقطع بصحة النتائج التي وصل
إليها هؤلاء العلماء القدامى .

ففي فرنسا عام ١٨٣٥ حاول العالم كيتليه Quetlet
أن يثبت حقيقة الأثر الذي تحدّثه الفصول المختلفة في
الجريمة واتجاهاتها ، واستطاع أن يثبت بالدليل أن

إلى هذا النوع من الإجرام مقررة أنه لو كان متوسط جرائم الجنس ٣٠ لكل فصل من فصول السنة، لكان توزيعها على الصورة الآتية خلال مدة الإحصاء :

الشتاء ٢١	الصيف ٣١
الربيع ٤١	الخريف ٢٧

وزيادة جرائم الجنس في الربيع أمر يؤكد العلاقة بين الجريمة ودرجة الحرارة والطقس . ففي الربيع يصفو الجو ويعتدل، وتتبدى الطبيعة في كامل فتنها ، وهي عوامل لا شك تؤثر على الرغبة الجنسية وترتبط بها اشتعالاً^(١) .

ونتيجة لهذه البحوث العلمية المختلفة عن التأثيرات التي تحدثها درجة الحرارة في الفصول المختلفة من السنة — درجت السلطات المنوط بها جمع هذه الإحصاءات على إحداها طبقاً للفصول مع ملاحظة ما قد ينتاب أياها من ارتفاع مقابلي في درجة الحرارة أو انخفاض ، وبيان أثر ذلك على معدلات الجرائم .

ولم تقف جهود علماء الإجرام عند هذا الحد ، وإنما مضوا في أواخر القرن الماضي يحاولون أن يربطوا بين الفصول في تعاقبها والجريمة من ناحية ، وبين العوامل الاجتماعية والاقتصادية من ناحية أخرى .

وفي إيطاليا أعدوا خرائط بيانية ، إحداها تمثل حالة الإنتاج الزراعي خلال سنوات من الرخاء، والأخرى تمثل الحالة الإجرامية عامة ، أو حالة بعض أنواع معينة منها، ثم تبعوا الخطوط البيانية على جميع الخرائط وخرجوا بأن هناك رابطة بينهما لا سيما في جرائم الاعتداء على المال . والسر في تلك العلاقة أو حقيقة هو ما للتقلبات الجوية من تأثير على الزراعة ... والعامل الأخير يؤثر على أسعار الحاجيات هبوطاً وارتفاعاً ، فيؤثر بدوره

العلاقة بين بعض أنواع السلوك الإجرامي ، وبين التغيرات الجوية من ناحية ، وبين هذه التغيرات ومختلف نواحي النشاط الإنساني في مؤلفه القيم عن « الفكر الإنساني » والتقلبات الجوية Pinaiero & meteore الذي نشره عام ١٨٦٧ ، والذي أوضح فيه زيادة نسبة الجرائم التي طابعها العنف أو القسوة في فصل الصيف .

وعالج العالم « نيسفورو » Niceforo العلاقة بين الجريمة وفصول السنة عامة ، والأحوال الجوية خاصة لاسبيا الطقس Climate في مواضع كثيرة من بحوثه ومؤلفاته ، وشرح مختلف الطرق التي ينبغي اتباعها عند جمع وإعداد البيانات اللازمة لهذه الدراسة ، وبدأ بالمناطق الحارة والباردة في إيطاليا في مقارنة انتهى منها : بأن الجو الدافئ أو المعتدل له أثره في حدة طابع السكان ، على حين أن المناطق الباردة تدعو حالة البرودة فيها إلى حياة اجتماعية منتظمة . ونخلص من دراسته إلى أن ارتفاع درجة الحرارة أو هبوطها ، يؤثران على تكيف العقل البشري ، وسرعة الاستجابة للعقل ، فيمكن اعتبار السلوك الفردي، ومعدل الجريمة في البلاد المختلفة مرتبطين ، وأنهما يتغيران تبعاً لحالة الطقس .

وانبع « نيسفورو » نهجاً آخر لتوكيد هذه العلاقة في ملاحظة التغيرات السنوية لمختلف العوامل الجوية، وفي درجة الحرارة خاصة .. وذلك خلال فترة طويلة لسنوات متعاقبة، ثم قارن بين تلك التغيرات وعدد الجرائم التي وقعت عامة ، أو بنوع معين منها^(٢) .

ولم يغفل العلماء في بحوثهم جرائم الجنس Sex مثل : الاغتصاب وهتك العرض.... وغيرها ، فقد تناولها العلماء بالبحث ، وأنبتوا أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدرجة الحرارة في الفصول المختلفة . وأشارت الإحصاءات الجنائية الرسمية في إيطاليا للسنوات ١٨٩٦ ، ١٨٩٧ و ١٨٩٨

(١) هناك سبب آخر لزيادة جرائم الجنس في الربيع .. وهو سبب بيولوجي يتعلق بتركيب جسم الإنسان فقد أثبت العلماء أن العريضة الجنسية تنشط في الربيع بسبب ما تصبه التند الصاء Glonds من إفرازات هرمونية في الجسم .

(٢) المقارنة السنوية أو الشهرية بين التغيرات الجوية وبين عدد معين من الجرائم لا تعطي إلا نتائج ابتدئية وعلى وجه التقريب .. أما النتائج «التفصيلية» إذ أراد تحقيقهم من استخدام الإحصاءات التحليلية المعقدة .

الإجرام على يد العالم الفرنسي «تارد» Tarde وهي المعروفة باسم نظرية «التحول في اتجاهات الجريمة» . Transformation of crime والتي تتلخص في أن الجرائم التي طابعها القسوة والعنف يكثر حدوثها في جنوبي أوروبا أكثر من شمالها ، وأن ذلك لا يرجع إلى حالة الجو فقط ، وإنما يرجع أيضاً إلى المدنية الحديثة التي خفضت من اتجاهات القسوة ، وسببت في الوقت نفسه زيادة الاتجاه إلى جرائم النصب والخداع في أوروبا الشمالية . ثم مضى العلماء في طريقهم إلى آخر الشوط فبحثوا في النهاية العلاقة بين العوامل الجوية المختلفة لاسياً درجة الحرارة ، وبين مختلف نواحي النشاط الإنساني - إلى جانب السلوك الإجرامي - واستطاعوا أن يوضحوا مستعنيين بالوسائل الإحصائية المختلفة أن هذه المؤثرات تلاحظ في خط السر الخالص بمعدل جرائم الانتحار التي تقع في مختلف الفصول ، كما أنها توجد في حالات الوفيات في حين معينة ، والإصابة بالأمراض العقلية ، وقياس الحرائق ، وحالات العصيان والتمرد على نظم السجون ، وحالات المبارزة كما أنها تنطبق - وهو موضع العجب - على بعض الظواهر الاجتماعية ، والأحداث التاريخية الهامة . فتعد بحث الانتحار في إيطاليا لاحظ العلماء أن الخط البياني يصل أقصاه ارتفاعاً في شهر يوليو ، وينخفض في شهر ديسمبر . وعندما بحثوا حالات المرض العقل الذي أدخل أصحابها المصحات العقلية أو العصبية للمرة الأولى - أمكن بملاحظة الخط البياني الوصول إلى حقيقة العلاقة التي تربط هذه الحالات بدرجة الحرارة بعد أن لوحظ أن ذروة الارتفاع هي في شهر يونيو ، على حين أن نهاية الانخفاض في شهر ديسمبر . وقد يتمتعب الكثيرون حيناً يقرأون أن الأحداث التاريخية الهامة يتكرر وقوعها خلال أشهر معينة من السنة ، أو في فصول معينة . ويتضح ذلك من الاطلاع على دوائر المعارف Encyclopedia و « دليل التاريخ الهامة العالمي » فإن عدداً ضخماً من الأحداث التاريخية

في الحالة الاقتصادية عموماً . فتحدث أثرًا في جرائم الاعتداء على المال .

وقد يدهش الذين يطلعون على نتائج مقارنة خرائط للعوامل الجغرافية المختلفة بخرائط أخرى توضح مختلف أوجه السلوك الإنساني (الإجرام المخصوص) ... مثل : خرائط توضح حالة الرخاء الاقتصادي ، أو متوسط المعيشة في بلد معين بأخرى توضح معدل جرائم الانتحار أو الشرع فيه .

وفي كتاب للعالم « نيسفورو » Niceforo مثال لما يمكن أن تكون عليه هذه المقارنات . فقد قارن العالم بين خريطة توضح معدل استهلاك الطباقي (الدخان) في مختلف أنحاء إيطاليا ، وبين أخرى تمثل جرائم العنف والقسوة . كالقتل والانتحار وهتك العرض والضرب الخ .. التي وقعت في إيطاليا في ستين معينة . فإذا كانت النتيجة ... ؟

وجد المؤلف أن معظم تلك الجرائم ارتكبت في أقاليم يقل فيها استهلاك الطباقي ففى يسأل هل من المعقول أن تسمى قلة ارتكاب هذا النوع من الإجرام إلى كثرة استهلاك الطباقي ؟ وهل يقلل أن التدخين يهذب من طبيعة الناس ويقلل من اتجاههم للجريمة ، لاسياً ما كان منها طابعه العنف والقسوة ؟ .

ومن المؤكد أن هذا زعم لا يمكن إثباته علمياً ، إلا أن الدراسة العميقة أثبتت أن نسبة استهلاك الطباقي ترتفع ارتفاعاً ملموساً في المناطق التي تتميز بالرخاء نتيجة حالة اقتصادية رابحة . وتلك المناطق التي يعيش أهلها في عريحة من العيش ، ويرتفع دخلهم فيقل تبعاً لذلك اتجاههم للجرائم التي طابعها القسوة والعنف . وهذه هي الحلقة الناقصة في حقيقة العلاقة بين زيادة استهلاك الطباقي وقلة جرائم معينة .

ونتيجة هذه الدراسات عن علاقة الجريمة بمختلف العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي بدأت في إيطاليا ، ظهرت في فرنسا في أوائل هذا القرن نظرية جديدة في علم

التي تقع على الأشخاص، ودرجة الحرارة تتفق تماماً مع النتائج التي سبق أن أشرنا إليها .

فجرائم القتل والشروع فيه التي وقعت في إقليم مصر خلال عام ١٩٥٨ ، بلغت ٢٨٣٤ ، موزعة على الفصول^(١) الأربعة كالآتي :

الشتاء	٥٣٤	الصيف	٩١٤
الربيع	٦٤٥	الخريف	٧٤١

ووصل معدل الجرائم أقصاه ارتفاعاً في فصل الصيف والعكس شتاء .

ويلاحظ الباحث الظاهرة نفسها في جرائم الخطف . وقد وقع منها ٥١ جريمة في عام ١٩٥٨ - موزعة على الفصول حسب الآتي :

الشتاء	٩	الصيف	١٦
الربيع	١١	الخريف	١٥

وجاءت الإحصاءات لجرائم الجنس (هتك العرض) متفقة تماماً مع نظريات علماء الإجرام القدامى ، وهي توضح تجلاء علاقة مثل هذه الجرائم بالجو المعتدل في الربيع . فقد بلغ مجموع ما وقع منها ٢٠٣ جرائم موزعة على الفصول الأربعة :

الشتاء	٤٥	الصيف	٥٦
الربيع	٥٦	الخريف	٤٣

(١) الشتاء (شهور ديسمبر ، يناير ، فبراير) - الربيع (شهور مارس ، أبريل ، مايو) - الصيف (شهور يونيو ، يوليو ، أغسطس) - الخريف (شهور سبتمبر ، أكتوبر ، نوفمبر) .

الهامة مثل : الهضبات والتورات والمعارك الحربية الفاصلة وقت صيفاً ، وأن أشهر الشتاء هي أقل شهور السنة من ناحية الأحداث .

وعلاقة المبارزات Duel بالتغيرات في درجة الحرارة أوضحها العالم «نيسفورو» في بحثه ، واستطاع أن يوضح هذه العلاقة مستعيناً بالإحصائيات عن جرائم المبارزات التي وقعت في إيطاليا خلال السنوات (من ١٨٧٩ حتى ١٨٩٥) وهي سنوات تميزت بازدياد هذا النوع من الجرائم . وأعد لها تخطيطاً بيانياً انضح من ملاحظته أنه يسجل أقصى ارتفاع في فصل الصيف لاسيا شهر يوليو .. حيث تبلغ درجة الحرارة أقصاها ، كما ثبت أن عدداً كبيراً نسبياً وقع في شهري مارس وأبريل (فصل الربيع) ، بينما سجل الخط البياني انخفاضاً تاماً في شهر ديسمبر (حيث تشدد البرودة) . وضرب العالم مثلاً بأنه إذا كان متوسط عدد الجرائم ٤٠٠ في كل سنة لكان متوسط توزيع الجرائم على الفصول الأربعة كالآتي :

الشتاء	٤٧	الصيف	١٢٦
الربيع	١١٤	الخريف	١١٣

وفي مصر اتجهت وزارة الداخلية إلى إعداد إحصاءاتها الجنائية أخيراً تبعاً للفصول المختلفة والشهور لبيان أثر العوامل الجغرافية المختلفة في معدلات الجرائم . والنتائج التي وصلنا إليها في نواحي العلاقة بين الجرائم



تأملات في حضارة المسلمين في صقلية

واجب الدراسات العربية بها

بقلم المستشرق ابدولطاي الدكتور اومبرتو ريزيانو

وغير جواب على ذلك ما ذكره المستشرق الفذ والمؤرخ العظيم ، « ميكللي أماري » الذي كتب في القرن الماضي كتاباً عن تاريخ المسلمين في صقلية ... جاء فريداً في بابيه على أساس المستندات التاريخية التي كانت في متناول يده في ذلك الوقت . وهاكم ما ذكره « أماري » عن الجزيرة قبل الفتح الإسلامي ، وعن حالتها الاجتماعية :

« كانت صقلية قد أصبحت في داخلها وخارجها بيزنطية ، وكانت مرفقة بذلك الداء الويل للذي أصيبت به الإمبراطورية البيزنطية نفسها . لذلك فإن إدراكنا لحال البيئة لا يتوقف ذلك الفتح الإسلامي على هذا التاريخ ، وبعدهما تجدنا » . ونحن نشترك « أماري » رأيه الثاقب .

ولقد استمر الحكم البيزنطي في الجزيرة مدى ثلاثة قرون . وإننا إذا سلمنا جدلاً بأن المسلمين كانوا يريدون الهدم والتخريب ، فإنه لم يكن أمامهم ما يستحق هذا الدمار ، لأن حالة الجزيرة عند الفتح الإسلامي ، كانت سيئة إلى أبعد الحدود ، وكانت أدعى إلى الرثاء والعطف من أن تخرب وتهدم .

من أجل هذا فإن من الخطأ الظن بأن الإسلام قد سحاً من تلك البقعة الإيطالية التراث الروماني ، وآثار مدينتهم في صقلية كانت قد انحضت تماماً منذ عهد بعيد ، كما انحضت اللغة اللاتينية المحيطة منها اختفاء تاماً ، وحلت محلها اللغة اليونانية التي كانت لغة آداب الأديرة . وليس ثمة نزاع في هذا الشأن ، ويجب أن تكتشف مستندات جديدة تثبت عكس ذلك ..

بدأ غزو المسلمين لجزيرة صقلية سنة ٨٢٧ م على يد أسد بن القرات ، وقبل مغادرته لميناء سوسه للاستيلاء على صقلية ، ألقى على جيشه الاحتشد خطبة جاء فيها :

« لا إله إلا الله وحده لا شريك له ، والله يامعشر الناس ما ولي لي أب ولا جد قط ، ولا أرى من يلقى مثل هذا قط ، وما رأيت ما رأيت إلا بالعلم ، فاجهدوا أنفسكم ، وأتعبوا أبدانكم في طلب العلم وتدوينه ، وكاثروا عليه ، واصبروا على شدته ، فإنكم تتناولون به الدنيا والآخرة ... »

وبعد أن ألقى خطبته هذه التي لم يُشهر فيها القائد إلى الحرب والدمار أو الخراب وإنما أشار إلى ضرورة الإهتمام بالعلم والعمل من أجله ... أنزل جنوده في ميناء « مزارا » في جنوب صقلية . ولم يجسد المسلمون صعوبة كبيرة في بادئ الأمر ، وكان الفتح سهلاً بالنسبة لبعض مدنها ، ولكنه كان شاقاً مريراً بالنسبة للبعض الآخر ، فسقطت « بلرمو » في أيدي المسلمين سنة ٨٣١ م ، كما سقطت « مسينا » في سنة ٨٤٢ م . وفي سنة ٨٥٩ م ، استسلمت « كاسترو جوفاني » . ولكن « سراقوسه » قاومت حتى سنة ٨٧٨ م . وعقدت هدنة مع المسلمين في أواخر القرن التاسع حيث أصبح الفاتحون سادة الجزيرة .

وعند هذه النقطة لنا أن تسأل : بمن انتزع المسلمون الجزيرة ؟ وأية قوة سياسية حثوا عليها .

أجدادهم واستولوا عليها . ومن الشعراء الصقليين الذين ينتمون إلى هذا الشطر أبو الحسن علي بن عبد الرحمن الصقلي ، المعروف بالبلنوبى ، (نسبة إلى بلدة فيلانوفا) . وبعض الأمراء الكليبيين الذين قرصوا الشعر أثناء إقامتهم بالجزيرة كالأمير أبي القاسم عبدالله بن سليمان خلف الكلبى ، وأبى محمد ميمون بن الحسن الكلبى ، والأمير أبى عبيد الله محمد وغيرهم ... ممن يقرأ القارئ أبياتهم فيجدها خالية من أى تنويه عن الجزيرة .

أما الشطر الآخر من الشعراء فمختلف عن الأول ، إذ تظهر في أبياتهم سيأت الطابع الصقلى جليةً واضحةً ، ويتناولون وصف بعض الحوادث التى أخذت مجراها في صقلية في الفترة الأخيرة من العصر الإسلامى : مثل : ابن حمديس ، وابن الحياط الربيعى ، وعبد الرحمن البهرى وغيرهم .

...

والجدير بالذكر ، أن العصر الإسلامى لم ينته في صقلية يسقط مختلف المدن تحت الضغط النورماندى سنة ١٠٦١ م ، كما لم ينته بدخول الملك « روجار » عاصمة ملكه « بلرمو » . . بل إن وجود العرب المادى والمعزى بصقلية استمر ما يزيد على مائة وخمسين سنة أخرى ، أى حتى عهد « فردريك » الثانى ، الذى كان من المعجبين بالمسلمين ، ولو أنه هو الذى أخرجهم منها .

وقد كان تغلغل الثقافة العربية الإسلامية في الثقافة اللاتينية الإغريقية من السهولة بمكان ، وذلك لأن الحضارة الإسلامية ، كان لها مظهر موحد في صقلية دون أن يكون لها مميزات إقليمية ، أو فوارق جنسية أو ثقافية . وبينما كان عدد من الأمراء العرب يعدون العدة لغزو النورماندين للجزيرة وخلافاتهم الداخلية ، وأطماعهم الشخصية .. بالرغم من هذا

وهكذا لم يصل المسلمون إلى صقلية كغزاة أو مغامرين كما حلا لبعض المؤرخين الغربيين أن يقولوا ... ولكنهم وفدوا عليها حاملين على أكتافهم أكثر من قرن من تاريخهم المجيد ، بعد أن تم اتصالهم بالحضارتين الفارسية واليونانية .

ونجد أن أكثر القرون ازدهاراً وحضارة وثقافة كان أيام الأمراء الكليبيين في الفترة ما بين ٩٥٠ - ١٠٥٠ ميلادية ، إذ وفد على الجزيرة كثير من العلماء والفلكيين والشعراء والكتّاب الذين قولوا بمحساة بالغة ، وصدر رجب من الحكام ، فكانت بمثابة جامعة للأدب والعلوم ، تخرج وتنبغ فيها أبو القاسم عبدالرحمن بن خلف الصقلى المعروف بأبى القحّام ، وعلى بن القطائع الصقلى الذى يرجع إليه فضل ما نعرفه اليوم من الشعر العربى الصقلى ، فقد جمع في مؤلفه « الدرة الخطيرة في شعراء الجزيرة » عشرين ألف بيت منسوبة إلى مائة وسبعين شاعراً ، كما سجع في الميدان اللغوى أبو حفص عمر بن مكي الصقلى الذى جمع في كتابه « تحقيف اللسان وتلخيص الجنان » ملاحظاته في المسائل المتصلة باللغة التى كان يستعملها مختلف طبقات المسلمين في الجزيرة خلال القرنين الخامس والسادس . واشترك معهم في جميع نواحي الميادين الأدبية الكثيرون .

...

أما الشعر العربى الذى ازدهر بصقلية إبان العصرين الإسلامى والنورماندى الأول .. ففى إمكاننا أن نقسمه إلى شطرين كبيرين : يضم الشطر الأول الشعراء الذين لا تنقسم أبياتهم - سواء كانت مدحاً أو وصفاً أو غزلاً ... الخ - بالطابع الصقلى . ولولا نسبة هؤلاء الشعراء ، أو إشارة المصادر إلى أنهم من الصقليين ، لما خطر ببالنا أنهم من أبناء الجزيرة ، أو المقيمين بها .. وذلك لعدم وجود أية إشارة في أشعارهم لتلك البقعة الإيطالية التى فتحها

ومن العائر التي شيدها النورمانديون في هذه الجزيرة ،
والتي تضم كثيراً من المظاهر المعمارية الإسلامية .

١ - كنيسة فخمة في القصر الملكي اسمها Cappella Palatina وهي غنية بالزخارف المحفورة ذات الأساليب الفنية الإسلامية .

٢ - وكنائس S. Giovanni degli Eremiti Martorana, S. Cataldo من كنائس « بلرمو » التي يظهر في ترتيب قبائها وأساليب زخارفها ، تأثير الفنان البيزنطي والإسلاحي ، وقصر العريضة وقصر القبة وقصر القنطرة التي تبدو عليها كلها آثار الفن الإسلامي جلية واضحة . وهذا أمر طبيعي ، إذ لا يغرب عن البال ، أن الملك « روجا » اعتمد على اليد العاملة الإسلامية ، لأنه لم يجد وسيلة أخرى لإقامة المباني العظيمة التي شيدها في صقلية .. مما يدل على انتصار الفن على كل فكرة دينية وسياسية . فإن القيم المعنوية لثقافة عالية لم تكن أمام أي اعتبار ، أو أية حقيقة من العقبات . وكان النورمانديون من أنصار هذا المبدأ فعملوا على إدماج كل ما وجدوه في الديار الصقلية من الفن الإسلامي في التراث الفني المحلي .

ومن الخير أن نشير إلى تلك الفترة التي انتهى فيها بصقلية العنصر الإسلامي والعنصر الغربي في شخص واحد ، هو « فردريك » الثاني الألماني ، الذي امتلك صقلية بعد النورمانديين ، وأظهر كثيراً من التسامح إزاء التراث الإسلامي بالجزيرة .. ولكنه نزل في الوقت نفسه على مقتضيات السياسة ، وأخل صقلية من بقايا المسلمين .

كان « فردريك » هذا ... يحيط نفسه في بلاطه ببيئة إسلامية محضة ، فكان غلامه مسلمين ، وجواريه اللاتي كنَّ يعملن في « الطراز »^(١) الصقلي ،

(١) يعتمد به صنع التيجان .

كله ، بقيت الثقافة الإسلامية راسخة وقائمة دون أن تتجبرأ أو يعتريها شيء من الانحلال ، كما بقيت كل نظم الديار الصقلية سليمة حتى وريثها النورمانديين . ومن هذه النظم ، يمكننا أن نشير إلى تقسيم الأراضي الزراعية إلى ملكيات صغيرة ومتوسطة بين صغار المزارعين ، ومن كثرة الزراعات وتمدها ، ووفرة المياه والغابات . ونستطيع أن نستدل على الحالة التي كان عليها الشعب العربي الصقلي من رفاهية ورخاء من وصف كل من ابن جبير والإدريسي .

وإنَّ أصدق دليل على الاستقبال الرائع الذي استقبل به النورمانديون الثقافة الإسلامية ، والتراث العربي الإسلامي . ليظهر في الفن الذي تأثر من الفتح الإسلامي لصقلية بأساليب الفاطميين الفنية إلى حد كبير ، وظل هذا الأثر باقياً واضحاً حتى بعد زوال سلطان المسلمين عن الجزيرة . كان البيزنطيون قد جعلوا من صقلية بقعة من الشرق تختلف كل الاختلاف من وجهة النظر الفنية عن صقلية اليونانية القديمة ، وقد زاد فتح العرب للجزيرة هذه الصبغة الشرقية . ولقد كان العرب محاربين ومزارعين من الطراز الأول ولكنهم كانوا في الوقت نفسه أيضاً ، معماريين أفذاذاً ، مزخرفين ذوى ذوق سليم . وقد عُنوا بصناعة الأقمشة الحريرية فازدهرت صناعة نسجها على يد حكامها من المسلمين ، حتى لقد كان يصعب التمييز كثيراً بين الأقمشة المنسوجة في مصانع « بلرمو » ، والأقمشة المنسوجة في مصر وسورية والأندلس .

وبالرغم من أن جميع هذه الآثار الإسلامية قد أتت عليها الزمن ، إلا أنه يمكننا أن نأخذ فكرة سليمة عنها من آثار الفن الإسلامي الماثلة في العمارة والزخرفة النورمانديين .. سواء كان في القباب ، أو الأقواس ، أو الأسقف أو التسييساء إلى غير ذلك .

ذلك طوال خمسة عشر عاماً . وقد شغل كرسى تلك اللغة أشهر المستشرقين الإيطاليين مكانةً ونبوغاً في الأبحاث المتصلة بالشرق العربي الإسلامي ، أمثال : الأستاذ « كوزا » و « لاجومينا » في القرن الماضي ، والعالمان « نيلينو » و « دى مانيو » في القرن الحالى . ولا يفوتنا التنويه بأن منشأ الاهتمام بدراسة تاريخ مسلمى صقلية وعلومهم وآدابهم وفنونهم في الفترة التي استقروا خلالها في الجزيرة ، كان معاصراً ومقروناً بإنشاء كرسى للغة العربية بجامعة « بلرمو » .

ويرجع الفضل كله إلى العلامة « ميكالى آمارى » الصقل الأصل الذى كرّس جهوده في جمع المصادر الخاصة بتاريخ مسلمى صقلية .

• • •

هاجر « آمارى » من صقلية إلى باريس حيث تعلم اللغة العربية ، وكان هدفه الأساسى ، وضع مؤلف حافل عن تاريخ المسلمين في صقلية معتمداً على المصادر الأصلية .. وذلك لتوضيح تاريخ الجزيرة الإيطالية خلال قرنين ونصف قرن من الزمان ، قبض المسلمون خلالها على زمام الحكم وكان تاريخ تلك الحقبة غامضاً حينذاك .

واستطاع هذا المؤرخ الفذ في وقت قصير أن يجمع ويقدر ويفسر العدد الكبير من النصوص التي كانت متناثرة على صفحات مختلف الكتب والمخطوطات ، سواء أكانت عربية أم لاطينية أم يونانية . وكان ذلك على الأخص في الوقت الذى لم يكن قد نشر فيه « سوى » الشيء القليل منه . وكان ينشر كل ما يجده مفيداً للعلم أثناء قيامه بهذا العمل الجبار . ومن أجل ذلك عُنِيَ بترجمة ونشر « وصف مدينة بلرم » لابن حوقل . كما قام بترجمة « سلوان المطاع » لابن ظفر الصقل . ولم تحض سنوات على هذا النشاط العلمى حتى ظهرت ثمرة طيبة من أعظم ثمار دراساته وأبحاثه ألا وهى : مجموعة النصوص التاريخية والجغرافية والأدبية الخاصة

كُنْ من المسلمين ، كما كانت المغنيات والعاملات في الحمامات من المسلمين .. مما كان يجعله أشبه شيء بسلطان من سلاطين الشرق .

وإذا انتقلنا من المجال المادى إلى المجال المعنوى ، وجدنا أن « فردريك » كان يهتم كل الاهتمام بالثقافة العربية الإسلامية . فقد ذكر المؤرخون العرب أنه قد « رباه قاضى المسلمين » ، وإنه ليسرنا كثيراً أن نعرف من هو ذلك القاضى المسلم الصقل الذى قام بتربية الإمبراطور وتبذيه ، ولكن المصادر لا ترشدنا إلى اسمه .

ولم يكن « فردريك » يهتم بالثقافة الإسلامية من الوجهة النظرية فحسب ، ولكنه اعتمد على المصادر العربية لوضع كُتَيْب عن « فن الصيد » الذى ترك لنا العرب عنه أخباراً كثيرة ومعلومات ثمينة . واهتم « فردريك » أيضاً بكل ما نقله العرب من العلوم والفلسفة الإغريقية القديمة ، واستطاع بفضل المترجمين المقيمين في بلاطه — وكانوا من أهل « صقلية » أو « يهودى » — أن يدرس ذلك العلم العريق .

هذا ولم يقف تأثير الحضارة العربية في صقلية ، ولم يقتصر على ملوك النورماندين بل تعداهم ، وألقى أضواءه وصيغته على الكثير من أدياب الأندلس وإيطاليا . فنجد أن « دانتى البيجيرى » وهو من أعظم شعراء إيطاليا استبواه ذلك التنوع من الثقافة الإسلامية .. ويبدو ذلك في كتابه المشهور « الكوميديا الإلهية » التى يحتمل أن تكون قد اعتمدت على بعض المصادر الإسلامية . والحق أن الحضارة العربية في صقلية مادة شديدة الخصوبة ، وما زالت حقلاً بكرّاً حافلاً لدراسات الاستشراق والمستشرقين .

● جامعة بلرمو وإحياء التراث العربى

ويسرنا في معرض هذا البحث أن نذكر أن كلية الآداب بجامعة « بلرمو » ، استعادت تدريس اللغة العربية وآدابها منذ يناير الماضى بعد توقفها عن

وحتى لو اضطره هذا إلى مراجعة العشرات من المصادر في سبيل الوصول ولو إلى تفصيل ثافه بسيط ، الأمر الذى يُوحىظ عند « آمارى » وغيره من أتباعه في ذلك المجال العلمى .

وإذا ما ألقينا نظرة على المصادر التى استعان بها « آمارى » والتى نُشرها في المجموعة المذكورة وهى « المكتبة العربية الصقلية » لاحظنا أنها لا تشتمل على المراجع الفاطمية . والسبب في هذا يرجع إلى صعوبة الحصول عليها لحصر الإسماعيلية على موارد علومهم وعقائدهم عن الناس ، ووضع ستر على تاريخهم أيضاً ، فقد كان الستر عقيدة من عقائدهم الدينية .

من أجل هذا كله فإن افسد الذى يرى إليه كرمى « بلرمو » للغة العربية وآدابها ، والذى يشرفنى أن أشقته اليوم هو توجيه الطلبة إلى الرجوع إلى المصادر الفاطمية مألوفة الذكر التى تتصل صلة وثيقة بتاريخ مسلمى صقلية عامة مثل : « سرية الأستاذ جودر » (الذى حققه وقام بنشره الدكتور محمد كامل حسين بالقاهرة) ، « افتتاح الدعوة » ، وكتاب « المجالس والمسامرات » للقاضى النعمان بن محمد ، و« معجم السفر » للسلفى . و« تثقيب اللسان » لابن مكى الصقلى .. إلى غير ذلك من المصادر التى أرجو أن يجد الطلبة الصقليون فيها مادة جديدة يسترشون بها ، لأنها تتخوى على كثير من المعلومات الخاصة بتاريخ الحضارة العربية التى ترعرعت بالجزيرة ماينيف على قرنين ونصف قرن من الزمان .. وهذا ما يجعلها تتصل إلى حد كبير ببعض المواد التى يضمها منهج كلية الآداب بجامعة « بلرمو » . فتاريخ الجزيرة أثناء الفترة الإسلامية لا يمكن للطلاب أن يدرسه ، ولو دراسة سطحية ، إلا إذا أُتيحت له فرصة الإطلاع على المصادر المختلفة المُنوَّنة باللغة العربية . كما أن المهِّم بدراسة الحالة الاجتماعية والإقتصادية

بتاريخ مسلمى صقلية وإلى أسماها « المكتبة العربية الصقلية » وترجمها فيما بعد إلى اللغة الإيطالية .

وسيطل اسم « آمارى » خالداً على مرّ الزمان ، وذلك بفضل كتابه العظيم « تاريخ مسلمى صقلية » وهو مؤلف كبير الشأن ، عصر فيه لبّ جنانه ، وأظهر في وضعه عقريه لا مثيل لها .

من أجل هذا كله ، يبدو جلياً أن الدراسات المتعلقة بانتشار المدينة الإسلامية في الغرب عامة ، والأبحاث التى تدور حول تاريخ مسلمى صقلية خاصة ، تدين « ليكالى آمارى » بتقديمها وذبيوعها في أوروبا منذ منتصف القرن الماضي ، كما تدين الدراسات الخاصة التى قام بها كل من « كوزا » و« لاجومينا » وغيرها لكرسى اللغة العربية الذى استعاد نشاطه الآن بجامعة « بلرمو » .

ومن المعلوم أن المهِّم بتاريخ مسلمى صقلية لا يستطيع الإعتماد على أمهات المصادر ... أى على المراجع الأصلية لأنها لم تتصل إلينا .. فكُتِّب التاريخ والحواليات التى خصصها كل من ابن القطاع الصقلى ، وأبى زيد الغمرى ، وأبى يحيى ، وأبى شداد في القرنين الخامس والسادس لسرد الحوادث التى وقعت في الجزيرة أثناء الفتح الإسلامى ، قد ضاعت ولم يبق منها إلا النزر اليسير ، أو قل لم يبق منها ، إلا ما نقله المتأخرون عنهم . فمن أجل هذا يتحتم على المؤرخ الذى يهدف إلى إعادة بناء تاريخ صقلية أن يطلع على عشرات المصادر ، وأن يبذل جهوداً مضنية ليكشف عن حادثة من الحوادث ، أو تاريخ من التواريخ ، أو اسم والٍ من الولاة .

• • •

يستنتج من هذا ، أنه لايد للمؤرخ عند البحث في تاريخ مسلمى صقلية ، أن يغتّب عن جميع الأخبار الواردة عن المؤرخين مهما كانت صغيرة ،

في صقلية عند فتحهم لها ، وذلك حتى يتسنى له أن يفهم ما يريده من المصطلحات والتعابير والكلمات الدخيلة على اللغة الإيطالية ولا سيما الدخيلة على اللهجة الصقلية .

وهناك ميدان آخر عظيم الأهمية ، وهو مجال العادات والتقاليد الذي يخرج من ميدان اختصاصي ولكن مع هذا ، فإنه في فترة إقامتي القصيرة في صقلية ، أدركت صفات وأخلاقاً مشتركة بين العرب والصقليين . ويمكن أن يكون ذلك موضوع بحث لطيف قيم للطلبة الذين يريدون أن يعرفوا ما هي مصادر هذه الصفات والأخلاق التي لا تمت بصلة إلى صفات الإيطاليين عامة .

هذا وقد انشرح صدر يثبات الاستشراق الإيطالية عندما وصلت إليها أنباء عن أن تدريس مادة اللغة العربية ستشرق شمسها من جديد في جامعة « بلرمو » بعد أن أفلتت بحسبة عشر عاماً .

وليني لعلني يبين من أن الشعور نفسه قد عم جميع الناطقين بالضاد ، لاسيما من تخصص منهم في الدراسات العلمية المتعلقة بتاريخ حضارة البحر الأبيض المتوسط ، فإن اللغة العربية وآدابها ، وحضارة الإسلام وتاريخه ، لها صلة مباشرة بتاريخ صقلية ، وتاريخ فنونها وآدابها وتقاليدها .

لمختلف بقاع صقلية في الفترة التي تبدأ من القرن التاسع حتى الحادي عشر ، نجد لزماً عليه أن يرجع إلى أمهات الكتب أمثال : « نزهة المشتاق » للإدرسي ، و « رحلة ابن جبير » وغيرها . ولم ترددهم الثقافة العربية الصقلية إلا أن فترة الحكم الإسلامي للجزيرة بل ظلت آثارها باقية ورائحة حتى عهد الملوك النورمانديين أمثال : « روجار الثاني » و « جيلمو » و « فردريك الثاني » .

وإذا انتقلنا من الميدان التاريخي والاقتصادي والاجتماعي إلى مجال الفن وتاريخه ، فلا بد للطالب الذي يبغي دراسته في الفترة المذكورة ، أن يكون ملماً بمصادر الفن الإسلامي وخصائصه وتطوره خلال القرون السابقة على الفتح العربي حتى يتسنى له أن يدرك مدى تأثير الفن الإسلامي على مظهر الحضارة النورماندية في فن المعار من كنائس وقصور وكنائس .

أما فيما يتعلق ببعض الأسماء التاريخية فالجيب أن أذكر هنا أن Marsala (وهي ميناء بصقلية) مشتقة من مرسى على أو مرسى أعلى ، وأن Caltanissetta تركيب مزجي لكلمتين عربيتين هما : قلعة ونساء ، وأن Caltabellotta اشتقاق من قلعة البلوط الخ ... هذا وعلى اللغوي أن يتغن نحو اللغة العربية وصرفها ، وخصوصاً اللغة التي كان يتكلمها العرب



فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

لا وجود لروح بدون جسم .
ويمكن أن تكون هذه الفكرة نواة في فلسفة
أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم شيئاً
أو يستفيد علماً إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاوِل
نشاطه الذهني دون عون من الخيال أو الوهم ^(١) .

ولكن لاينتز ومن ساروا على نهجه لا يحصرون
الجمال في دائرة الأفكار الواضحة المتميزة كما هي الحال
عند ديكارت ، والكلاسيكيين جملة ، وإنما يرون الجمال
في الأفكار الحلية المتصلة بمدركات الحواس ، أي في
الصُّور :

ومن ثم بدأ تحول صعب في موقف الفلاسفة
ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الذاتي .
فالفكرة ليس لها وجود حقيقي يظفر به وعي المرء
مباشرة ، والتأمل النفسي هو الذي يولّد الصورة ،
وهي الدلالة المحسوسة على الفكرة ، وهي وحدها
مظهر الجمال ^(٢) . وفي هذا التحول تغير معيار الصورة ؛
فبعد أن كان الكلاسيكيون يختصّصون بمجمل المشاعر
النفسية خاضعة في الفن لقواعد الفكر ، ويخصّصون
بذلك العبقرية للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة

رأينا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة
لنظريتهم في المعرفة ^(٣) وكانت تمثل لديهم الدرجة
الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الإدراك ابتداءً عن طريق
التداعي ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة
المعرفة العليا الممثلة في الأفكار التجريدية . والإدراك قوة
تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل ؛
ولذا هوّنوا من شأن الخيال والصورة .

وفي أوائل القرن الثامن عشر خطا لاينتز Leibniz
(١٦٤٦ - ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة
الكاثوليكيين خطوة جديدة في إدراك الصورة ، فقبل
الزمن من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن
الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فلمهم مع
ذلك أولّوا الصورة أهمية خاصة ، إذ الصورة
للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان - كما قال
أرسطو - روح مرتبطة أوتقرب بالباطن بالجسم ، ولا وجود
لها بدونها ، وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء
محسوسة تتعلق بها ، وهي الصور التي ينظمها العقل
بالتداعي . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين
الختصّص في أن الصورة أضعف من الإدراك ، ولكنهم
يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال
فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما

(١) Aristote: De Anima, III, 8, 432a, B.

(٢) انظر Sartre: L'Imagination, P. 31 - 33
W K. Wimsatt and others: Literary Criticism, P. 261
ونظير ذلك ما رواه l'Abbé Dubos في كتابه :
Réflexions sur la Poésie et sur la Peinture (1719),
II, XXII.

(٣) انظر مقال « الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وآثرها »
في نقدنا الحديث المنشور في العدد ٣١ (ربلية سنة ١٩٥٩) من
« الحيلة » .

في القرن الثامن عشر - وخاصة في النصف الثاني منه - إلى الاعتداد بالصور التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره ، لأنها مظهر الجمال في التصوير الفني . وبذلك سبّحاً للتأجيه الرومانتيكي أن ينفذ ويستقر على أنقاض الكلاسيكية .

ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لتقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية في الصورة الأدبية ، حَقَّقَتْها الرومانتيكية ثورة في الشعر العالمي كله . ولا بد أن نوجز القول في بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التي بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الانجساح الثوري الرومانتيكي ، وهي خمس ثلاث مسائل : قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم مكانة الشعر ومفهومه في ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إهمالها ، ثم تَغْيِيرُ النظرة إلى الخيال ووظيفته في توليد الصورة نتيجة لذلك ، كى نسوق بعد ذلك بجمال المبادئ الفنية في خلق الصورة في شعر الرومانتيكيين ونقادهم .

• • •

معلوم أن أرسطو لم يلق بالاً للشعر الفئاني ، ولم يعتد بسوى الشعر الموضوعي : شعر المسرحيات والملاحم ، ورسالة الشاعر عنده هي تمثيل الأحداث الخارجية والأشخاص . فالشاعر لا يكون شاعراً بفخامة العبارة أو صياغة الصور ، ولكن ببراعته في رسم سير الأحداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستتبع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، والوحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر - فيها يرى أرسطو - عن غريزة المحاكاة : أي محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته ،

وهذه الغريزة أصيلة في الإنسان منذ الطفولة ، وبها يتعلم الطفل اللغة ، ويتدمج في عالمه أول عهده به ، وبها غلقت الشاعر الأحداث والحكايات في مسرحيته محاكاةً للعالم الخارجي .. والحكاية عنده هي « مبدأ النساء روسها » . ويربط أرسطو بين الأفعال في الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن الشعراء يحاكيون أفعالاً أصحها بالضرورة إما أفعالاً وإما أشراراً » . والحكاية المحكمة فنياً تكشف ضرورةً عن خلق أصحابها ، والوقوف على الخلق على هذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ، ويثير عاطفتي الخوف والرحمة اللذين يؤديان إلى التطهير من الانفعالات الضارة . « من أجل هذا كانت الأفعال في الحكاية هي الغاية من النساء » والغاية في كل شيء أهم ما فيه « (١) » .

ولذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وبهذه الآراء تأثر الكلاسيكيون أبليغ تأثر ، فرفعوا من شأن الشعر الموضوعي ثم جعلوا الغاية منه خلقية عملية ، وأقلوا من الشعر الفئاني وهوتوا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق في الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب من مهلبو الرومانتيكية أو انصووا تحت لوائها ، فتمحضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : فهم الفيلسوف الفرنسي «ديدرو» (١٧١٣ - ١٧٨٤) ، كان يرى أن الفنان خالق لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يحاكي ما يجري في دخيلة نفسه ، وما تخلفه لا يوجد له في الطبيعة مجتمعاً في الصورة التي صورها . والفن يُجَمِّلُ الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كي يحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول «ديدرو» : « لا أقصد أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروية ، ولكني

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ - ٢٧ - ٣٢ وكذا الفصل السادس منه .

وإنما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال
والصور تفضل في الشعر لغة العقل .

يقول «لوث» في مطالعته التي نشرها عام ١٧٥٣ :
« لغة العقل باردة معتدلة ، أقرب إلى الدنو منها إلى سمو ، وهي ثمرة
الفطنة والبطء ؛ وهما الأول في البصوح ، خفيًا من أن يمدح فيها
شيء أو يفتضح بسواه . أما لغة المواهب فهي مختلفة كل الاختلاف ،
ففيها تنطلق التصورات في مجراها العارم ، تكشف عن الصراع النفسي ؛
وتشرق عاطفة جارية ، فتتوقع في أسرف (دون قياس أو دراسة) كل
ما هو حي قوي عسى المراس . ويميز القول أن العقل يتكلم حرليًا ،
والمواظفة تتحدث شعريًا » .

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح
التقليدي ، وهان الشعر الخلفي والتعليمي ، وسمت
مكانة الشعر الغنائي على حساب الشعر الموضوعي .
وبذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألماني «هيردر» الذي
يقول : « الشعر الدنال هو أتم تمييز عن الانفصال أو عن
التصور في أصل درجيات إيقاعه القوي » . والشاعر - عند
هيردر - لا يفتقر الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق
آخر يخلق في خلقه على الصور . وقد كانت
الكلمات عند الإنسان الفطري صورةً للأفكار ،
وأساسًا للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات - مثل
الأشياء - صورًا ذات معان ترمز للألوهية أو لقوى
الطبيعة . وفي عهود الإنسانية الأولى تضافرت هذه
الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية . وهذا
هو عهد الشعر الحق ، توافر فيه للكلمات أقصى
ما بلغته من سلطان في التصوير^(١) . ولكن الكلمات
فقدت هذه القوة التصويرية في عهد العقل والتجريد
والتقدم الآلي ؛ فانت الخيال ، على أن الأمل لا يزال
قويًا في دمع نهضة نفسية روحية في المستقبل ، وهذا
هو الأمل في الشعر الغنائي الذي يعتمد على بحث
القوى التصويرية في الكلمات . ويرى «فريدرش شليجل»
من نقاد الرومانتيكيين الألمان (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ،

أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حقًا بالوقوف عليها ، فهو ذلك
الذي يشعر بها في نفسه عن طريق خياله ومفاهيمه » (١) .

وفد تمي هذه الأفكار سواء^(٢) متى تكوّن ،
فقسموا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية
للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ،
ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع
المسرحيات والملاحم ، وهي أدنى درجة ، لأنها
لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر
الغنائي ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها في ذات الفنان .
وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره ، ولا يتوافر
لها الكمال إلا إذا صدرت عن ذات الشاعر .
والشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث والقفل ، ولكن
على الخيال والصورة .

وليس الشعر في نشأته مدينًا بشيء للمحاكاة
الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية
والعواطف المشبوبة ، حين يشعر المرء بحاجة إلى
التعبير عما يجيش بذات نفسه . ولذا كانت أقوى
الأشعار وأقدمها هي ما قيلت في مدح الآلهة ثمرة
لشعور الديني . وحتى الشعر الدرامي نفسه الذي هو
في طبيعته خاضع للمحاكاة الخارجية يرجع في نشأته
إلى الأغاني الدينية التي كانت تنظم في مدح «باخوس»
أو «ديونيسوس» إله الخمر عند اليونان . فالشعر في نشأته
تاريخيًا ، وفي جوهره فنيًا ، لا يكون شعرًا إلا عما
يحتوي عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول
ما تعتمد على الصور ، وفي هذا الاتجاه انتقل الشعر
من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور ،^(٣)
ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ؛

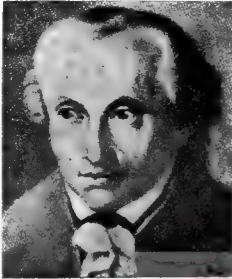
(١) انظر : 1046, 1141-1142.

Diderot Œuvres, éd de la Pléiade, P. 1044.

(٢) منهم : William James, Lowth.

(٣) هذا ما يشرحه : Bishop Robert Lowth: Lectures on the Hebrew Poetry, II, Chap XIV, XVII.

(١) في الحقيقة يتبع هردر في ذلك الفيلسوف الإيطالي فيكو Vico
(١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه : العلم الجديد Scienza Nuova



كانت

الألمانية إذ تقول : « في داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا كسبها ، فإشياء الحارسية ، وخيال الراسمين والشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة وحياة » (١) .

وقد كان الفيلسوف الألماني كانت (١٧٢٤-١٨٠٤) أعظم من أثروا في آراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال ، وعظيم أثره ، ففي فلسفته أن الخيال المحض « طبيعة النفس التي لا ملامح عنها » . و « الخيال قوة الخدس » ، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسية . وهو ذو صلة بالحواس التي تأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكوّن صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحسية أمامه . فإذا انقصر على توليد ما مر بالحواس قبّل من مميزات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المراتب السابقة وهي في ذاتها

أن الشعر بما يحوى من صور هو الأصل الحى الخالد للغة . وهو طريق تقدم الإنسانية إلى الكمال . وإذا كانت الصور في المهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن تتخلل لنا في عهدنا الحديثة صوراً ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير ، إذا اقتبسنا هذه الصور من المثل الإنسانية الحية التي تمحضت عنها الفلسفة أو العلوم الطبيعية ، بل يذهب « فريدرش شليجل » إلى أبعد من ذلك حين يرى نشدان هذه الصور في تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها . فقد كانت الأفكار صوراً للألوهية في عهد الوثنية الأولى ، ولم يضعف سلطان هذه الصور حين انتقلت من دلالتها على الألوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها . فالقوى التشكيلية للحديد بالنار كان يمثلها « فولكانس » إله النار والحديد عند الرومان ، ويبدأ الاشكال الذي يتصف به الماء كان مصوراً في « نيبثونس » إله الماء . والشعر في هذا المعنى طريق التوفيق بين ألوان الصراع النفسي حين يستخدم بين المرء وما يحيط به ومن يحيط به ، وهو يتصل بتقدس ما في النفس من قوى اللاشعور . ويرى الشاعر الألماني الرومانتيكي « نوباليس » أن الشعر في تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول ، والواضح إلى المستتر ، والثابت إلى العرضي ، فهو يتخذ إلى تصوير ما لا يستطيع تصويره ، وإلى رؤية ما يرى . وهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لا تتأثر إلا للأشياء ، كما أن له صلة بالروح الهنيء ، وبالاتجاه الروحي . وهو لذلك أعق دلالة من العلم الذي يقف عند القوانين الآلية لظواهر الأشياء ، كما يعتقد ذلك الفيلسوف الألماني « شلنج » . ولغة الشعر هي لغة الأخيلة والصور « وهي لغة تورية تتجلى وموزها موزونات وصوراً » . (١) وتتردّد مدام « دى ستال » - وهي أول داعية للرومانتيكية في فرنسا - صدى هذه الآراء

(١) انظر :

W. K. Wimsatt, op. cit., P. 373, 375-376.

A. Begun L'Âme Romantique et le Rêve, P. 111-112

(١) انظر :

Mme de Staël : De l'Allemagne, 3e Partie, Chap VIII



كوليرج

يعدى أسرارها . إنه يميز عن القوف على عظمتها ، إلا إذا عرفه من طريق الشعور ، فيستطيع أن يتصنع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تقضيه أو تنقص منه . (١)

ويقسم « كوليرج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأول ، والخيال الثانوي . الأول هو القوة الحيوية ، والعامل الأول في كل إدراك إنساني . ويقابل ما يدعوه « كانت » الخيال الإنتاجي . وكل إدراك علمي لا بد فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوي صدى للخيال السابق ، « يصطحب دائماً بالوعي الإرادي .. وهو يتفق مع الخيال الأول في نوعه ، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله ، لأنه يحل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدنا ، أو يتناسى بها ، ليخرج من كل ذلك خلق جديد .. وهو الخيالي الجمالي ، وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والحواسر النفسية

أصلية لا عهد للثريبات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجي . وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز . وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعيب به عن موضوعها الأول . والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي « والمعروفة ثلاثة أصول دائية : حساسية وخيال والحس ، ويمكن أن يدرك كل منها تجريبياً - وهو كذلك في تطبيقه على الصغائر الخاصة - ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كي يكون انبعاث التجربة بأكملها . » وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصلين تقليديين هما : الحساسية وقوة الإدراك ، فإن الخيال العلوي - وهو الذي تستعين به قوة الحس - قوة أساسية بالنسبة لهذين الأصلين معاً ، وعلاقته بهما ليست خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد ما بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ، فهو الذي يسيطر على كل أنواع المعرفة . ولا تيسر المعرفة للإنسان بدونها . ويضيف « كانت » إلى ذلك قوله : « فلما يعي الناس قدر الخيال وخطره (١) » . وقد كان لرأي « كانت » في الخيال تأثير أي تأثير في فلاسفة الرومانتيكيين من الألمان مثل : « فيشته » و« شلنج » ، وفي نقاد الرومانتيكيين مثل : مدام « دي ستال » في فرنسا ، و« رذ زورث » و« كوليرج » في إنجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث في الخيال ، ووظيفته الفنية في الشعر ، والتفرقة بينه وبين الوهم .

• • •

يفرق « رذ زورث » بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثاني وفضله على الأول . فالوهم سلبى يغير مظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية . أما الخيال فهو « العنسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولنوعها . » والخيال « يعي دو سلطان ثبت التعاضد ، ولا

(١) انظر في ذلك : Martin Heidegger : Kant et le Problème de la Métaphysique , P. 185-196.

ويست فيها الروح الخُلُقية والشعرية عن طريق الأساطير . ويرى بودلير - وهو رومانتيكي في رأيه هذا - ما رآه « كانت » من سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه :

« فإذا يكون العلم بدون خيال ؟ ليكن عجباً بكل ما قاله العلم من قبل في دراسته ، ولكن أتى له بدون خيال أن يفت على القوانين العلمية التي لم تكتشف بعد ؟ فالتعاليم هي السبيل إلى الحقيقة ، وما الممكن إلا قسم من أقسام الحقيقة . والخيال يمت بصفة إلى اللانهاي وما العالم المرئي إلا عتري قصور وللشاهد ذات الدلالة ، وأنتيالي هو الذي يضع كلا منها في موضعه ، ويكبسه قيسته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد المتفل في ساحة إلى أتيالي الذي يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذي يمتزجها جميعاً لسلطانه » (١)

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية في الصورة الشعرية ، بها أثرت الرومانتيكية في الشعر العالمي ، ولا زال كثير منها حياً في شعر المذاهب التي تلت الرومانتيكية . وقد آن لنا أن نوجز القول فيها . وأولى هذه النتائج الفنية هي مغربة الصورة . ذلك

أن الشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، كما فرحنا . ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قربانها من الصور الأخرى ، كي تحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر . فكانت الصورة في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص في الشعر المسرحي أو الملحمي عند الكلاسيكيين . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري ، بحيث يتوافر له مع الصديق جبال التصوير وكأله . وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً : أي وحدة حية كاملة ، فتؤدي الصور الجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخلية فيها ، غلقها الشاعر حين يلمح برهف إحساسه الفني وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفي



ورد زورث

التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة . والطبيعة - كما يراها الشاعر - رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها " .

أما الوهم « فهو لا يلعب من دور سوى التثبيت والتعديد ، فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حרות من تمام الزمان والمكان . وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بالاعتبار ، ولكن في حال الذاكرة المادية لا بد أن يستغنى الوهم مواءمته عن طريق التدهي » (٢) . « فكليردج » يخالف « وردز وورث » في التفريق بين الخيال والوهم ، ويقبل نوعاً من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى « بودلير » مع « وردز وورث » و « كوليردج » في أهمية الخيال ، ولا يقصد به ما يريده عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً . وهو الذي علم الإنسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة ،

(١) انظر : Coleridge , Biographia Literaria, Chap. XIII

(٢) انظر : P. 202

Coleridge : Biographia... London 1907, I,

يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بواسطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأ زماني لا مكاني ، إذ هو يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشر في خلال الحركة والعمل^(١) . وقد أعجب بقوله «جوته» . وهو من آباء الرومانتيكيين . وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية «أوسكار وايلده» بقوله . «ابتدأ بشئ لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة في نفسها لا تحصى بالعصر الحيوي من نحو وفطور ، فإذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغير ، فلذلك لأن حظه من الحياة عليل ، لأن أسرار الحياة والدم لا تترى سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن ، والتي ليست رغبة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصمد أو تنزل على حسب ما فيها ... فالحركة - وهي مسألة الفنون الشكلية - خاصة الأدب وحده ، فهو الذي يربطنا الجسم في نشاطه الحيوي ، وحركته الدائمة . فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية نامية بصورها المتأثرة على خلق الشعور^(٢) .

ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أيضاً أن تكون تصويرية ، لا عقلية فكرية ، فالفكرة في الشعر تترامى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها . وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة ، أو أفكاراً منطقية ، أو حجباً ذهنية ، مما أحكمت صياغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضى على روح الشعر ، إذ أن روحه في صورته . وعيب الشعر الكلاسيكي فيما يرى «كولبرج» أنه «يفسح بالمناقشة المطلقة المشوبة في سبيل الدقائق التقنية والثرثبات الفكرية ... أي أنه يفسح بالقلب لنبات ، على العقل» . ويقول «وردزورث» في إحدى رسائله : «إن العواطف والصور يجب أن يتزاوبا لينوب كلاهما في الآخر ، ويستلذا طبيعياً لدى الفن في نفسه فنية . والخواطر والشاعر التي تشف عنها الصور هي وحدها محور الحيوية

ذلك يرى «ويلهيلم شليجل» أن خاصة الشعر الرومانتيكي أنه عضوي على تقيض الشعر الكلاسيكي ، فإنه آلي ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية .

والصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية ، عن طريق الحدس والخيال . فترسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما تحيا الروح في الجسم^(٣) . ويقول «أوسكار وايلده» : «كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة في تفاعل مع الروح ، كذلك النفس روح يعبر عن نفسه في صور المادة . فالفن حتى في أقل درجات مظاهره يتحدث إلى الحس والروح على سواء ... ونحن مثل «جوته» يند أن قرأ «كالت» لا نريد سوى التصوير بالحواس ، ولا شيء يقتضينا سواء^(٤) . ومن أوائل من جعلوا هذه الخاصة الفنية «وردزورث» في قوله : «إن الخيال هو تلك القدرة الكيميائية التي بها تتجزع مما العناصر للتباعد في أصلها ، والمخلقة كل الاختلاف كي تصير مجسماً متلفاً متجسماً» . وعلى الشاعر عند «كولبرج» أن يربط ما بين أفكاره عضوياً فيها يعالج من مشاعر^(٥) .

وتستوعب الخاصة الفنية السابقة نتيجة أخرى . هي أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة الشعر ، وبها يتميز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة في عومها «لننج» (١٧٢٩ - ١٧٨١) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير - وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته في كثير من آرائه الأخرى .. فعنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد في أشكالها تمثيلاً مباشراً ، ولكنه

(١) انظر :

Frank Kermode : Romantic Image,

(٢) انظر :

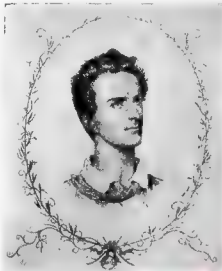
Oscar Wilde . Works of, London, 1949, P. 979.

(٣) مرجع كولبرج السابق ، الفصل الثامن عشر .

(١) مرجع ويست السابق ص ٢٦٨ - ٢٦٩ ، وكذا

Critic as Artist in Works of O. Wilde, P. 965.

F Kermode . Romantic Image, Ch. V. , انظر : (٢)



لامرتين

والعضوية . يقول « كوليردج » في رسالة له : « يتوقف تزايد الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سير الأفكار ... وأكد أجزم بأن الأفكار لا تغير الأفكار أبداً ، كما أن الأوراق في الغابة لا يحرك بعضها بعضاً ، وإنما يحركها القسم الذي يسرى خلالها - وهو الروح أو حالة الشعور .. » فالصور في الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المجردة فهي غريبة عن روح الشعر . وهذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون في الشعر حتى اليوم . وفيها تنقلب الأسس الجالية الكلاسيكية رأساً على عقب : إذ حكت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار الكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذّر الكلاسيكيون من الجري وراء الخيال والصور الذاتية . يقول « جورج مور » G. Moore ، وهو من معاصري « أسكار وايلد » :

« أربعة السبل الفنّي ولفظياته : تلك هي الأفكار » (١) .

وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لا بد أن

تنظم في خيط الشعور ، فإنها ذاتية . وهنا نصل إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهي خاصية كثر فيها جدال أصحاب المذاهب الأدبية من بعدهم ، فمنهم من أقرها ، ومنهم من ثار عليها ، ومنهم من أقر بعض ما تستلزمه من مبادئ فنية دون البعض الآخر .

والرومانتيكي ذاتي في صوره ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضفي على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجه شبه خارجي فيها ، مثل تشابهها في الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة إلى الشعور والعاطفة ؛ وإلا فقد الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التكثير أو التلاعب بالألفاظ . يقول « ورد زورث » : « حين يسوق الشبان مقالة ... فهي نوع من تصوير الخفية عن طريق

المتشبه . ثم لا يلبث تسوئناظر سلطانها على العقل منذ لحظة إبرازها . ويتوقف هذه المتشبه على التعبير والأثر ، أكثر ما يتوقف على السمة بديهيته وبشكل ؛ كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر ما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية » (١) . ويقول « لامارتين » فيما كتبه عن مصاير الشعر ، *Des Destinées de la Poésie* : « ليس الشعر تلاعباً فكرياً ، أو جرساً ذهنياً يصنف العرفي والسطحي ، ولكنه الصدى الحقيقي للمعنى الصادق لأدق انطباعات النفس .. » .

والوعي الإنساني قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تعبر الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فصيح الطبيعة فكرة ، والفكرة طبيعة » . كما يرى « كوليردج » . وكان « كوليردج » أقوى من عبّر عن العملية الفنية في تمثيل الذات الرومانتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول في « روح الشاعر » « *Anima Poetae* » : « حين أفكر تتألف مناظر الطبيعة ، وأنظر إلى القمر البعيد يتراءى من خلف زجاج نافذتي البليدة بالأندلس ، فإنني أبصر حريصاً على البعث من لغة رمزية لشع في

(١) - وهذه الأفكار موجودة في نقد « ورد زورث » وفي نقد صديقه

« لاسب » أيضاً ، انظر : W. K. Whitcott, op. cit., p. 387 - 389 .

(٢) - انظر : Fy Kermode, op. cit., Ch. III .



ألفريد دي فني

داعل ذاتي كان موجوداً قبل ولن يزاد ، أكثر من حرص على البحث عن شيء حاربي جديد؟ وسى لو كان الشيء جديداً ، فإن أهل يتسلكى شعور منهم بأن هذه الظاهرة الجديدة بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ سقيفة منسية أو غيبية في أطوار طبيعى الذاتية . ويعبر عن المعنى نفسه «وردز ورث» في إحدى قصائده^(١) « في حياتنا وسعدنا تحيا الطبيعة : حياتنا ثياب عربيا ، وحياتنا كفتها . ولها نظر وتأمل ، ليس لدينا ما هو أسوأ شأنا مما تهبه هذه الطبيعة الهابدة الباردة للرى القلوب الموحية والتفكير المضطربة من الدهاء ؛ وأما ! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينفث شدة «وظيفة» ، وسحاب لطيف متائق يلف الأرض جميعاً . ومن الروح نفسها يجب أن يلمث صوت جذب قاهر ، ومن مهد الروح الخالص تنبت الحياة وتتاعرها في كل ما هو جميل . »

والذاتية - في معناها السابق - صبغت شعر الرومانتيكيين جميعاً .. فذات الرومانتيكى محور العالم ومرتبة ، ولا ينعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هي به . وكل ما يتناولونه في شعرهم يحاط بإطار من ذات أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير أى تأثير في شعرنا الحديث ستحدث عنه حين نتناول تأثير هذه المذاهب في صور شعرنا المعاصر .

ولكن الذاتية ، على نحو ما شرحنا ، استبعت كذلك جانباً فنياً آخر كان الرومانتيكيين الفضل في إرساء قواعد في الشعر في جميع المذاهب التي تلتهم ، ألا وهو جانب الأصالة . فالرومانتيكى يصور ما يراه له ، ولا يعا إلا بما يراه . فإذا عصى ما تواضع عليه الناس فلذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ؛ وهذا هو الصدق الذاتى ، وهو أحد شطرى الأصالة . وشرطها الثانى هو الصدق الفنى ، إذ يجب أن يرجع الشاعر في صياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثير مشاعره من مناظر الطبيعة .. لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة . وما هو ذا «فكتور هوجو» يستنكر من الرومانتيكى أن يقلد

الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين . كل من قلد شاعراً رومانتيكياً ، فإنه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مثله . ويقول «هوجو» أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على ألا يحسن من التقلد من أى امرئ كلاسيكياً . كان ألم رومانتيكياً يستوى في ذلك شكبير ومولير ، وبيلير وكورنيل ، ... إن طقطيل الصلح لا يزيد من أن يكون قزماً » (١) . ويؤكد نفس المعنى «بودلير» في قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر . فلهبه أن يكون وثيقاً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عين كاتب آخر أو مشاعره ، مهما ظلت مكانته ، وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له زهات لا حقائق » (٢) .

وطبيعى أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية مضمون اجتماعى يتصل بالاعتداد بالفرد في وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وهذا المضمون الاجتماعى

(١) أنظر :

V. Hugo : Préface des Odes et Ballades (1825)

(٢) أنظر :

Baudelaire : Œuvres, éd. op. cit. II, 226

(١) أنظر :

Wordsworth. An Ode Intimations of Immortality ... in : Poems Relating to the Period of Childhood.

على أن الرومانتيكيين في مثلهم التي صوروها كانوا يعطفون على الطبقات المهضومة ، ويثرون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى الثورة على أرستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطيراً في صياغة الصور الشعرية.. بقي لنا في هذا المقال أن نوجز فيه القول .

كان الرومانتيكيون يثقون في الإلهام ، وما تجود به القرعة لأول وهلة . ويفترون من الصنعة والتكلف اللذين سادا عند المتضيقين من الكلاسيكيين وكانا طابع الأرستقراطيين في مجالسهم . وقد دعا «وردزورث» إلى الرجوع إلى لغة من هم أقرب إلى الطبيعة .. لغة الفلاحين ، ورأى فيها ألواناً شعرية ، ومعاني فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو في الحقيقة لا يقصد أبداً إلى نقل لغة العامة كما هي ، ولا يخطر بباله أن يعد الفلاحين من الشعراء ، وإنما يريد أن يدخل في نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصبغ الخيال فيها صبغة فطرية . بإدخال بعض الصور الحية في لغة هؤلاء .. كي يكتب الشعر حياة وقوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى فيض تلقائي لشعور قوى . وكلما كان الشعور فطرياً مما نحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر شاعرية . ويعترف «وردزورث» مع ذلك أن لغة الشعر أممي نظاماً ، وأدق معاني ، وأقوى عاطفة^(١) من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدالات وأعراضات كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد أن نطيل بذكرها ، ولكن إذا فهمنا حقاً ما يقصد إليه «وردزورث» وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التي كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عند الكلاسيكيين . إذ أن هؤلاء كانوا يعتدّون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى ثييلة وغير ثييلة ، كما هي حال طبقات الشعب .

عس قضايا الرومانتيكيين الثورية في الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفضوا عن المشاركة بشعرهم في واقع حياتهم ، واعتصموا من جميع مجتمعهم بجنات خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلاً إنسانياً خيبراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقتهم بواقعهم ، أو يتفنون بماضى الإنسانية الفطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش في بلاد نائية يصفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحلام . وطالما توصى الرومانتيكيون باعتزال الناس فيها أسموه «البرج العاجي» ، لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية . وهاهو ذا «ألفريد دي فيني» يشبه إنتاجه الشعري بزجاجة ، ثم يقول : « لنلق بالزجاجة إلى البحر .. بحر الدهماء غشية بطابع الخمرات الفلمسة » إذ أن « اللتان يمثل الناس » ولا ينظر معنا إلا من قوة العقيدة الذاتية التي يمتدح بناها » (١) .

ولكنهم في هربهم أثروا إيجابياً في مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك العزائم للعمل في سبيل المستقبل الخيبر الذي يدعون إليه ، كما حرر العقول من المزايم . على أنهم في صورههم الذاتية لم يقتصرُوا قط على المعاني الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية ، لم تهدف مباشرة إلى مغزى خلقى تعليمي ولم تجار الخلق السائد ، ولكنها كانت تصور مثلاً إنسانية يتجاوبون فيها مع آمال عصرهم وشكله . يقول «فيكتور هوجو» : « يشكو بش الناس أحياناً من الكتاب الذين يمتدحون من أنفسهم ، ويهيئون بهم : حديقاً من أنفسنا . واما ! إنما أتمدح عنك حين أتمدح عن نفسي ، فكيف لا تتمدحون ؟ يا هـ من أسبق إذا كنت تتمدح أنك كنت أنت » (٢) . وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، يطول شرحها ، ونكتفي هنا بالإشارة إليها ، لأننا نقتصر — ما استطعنا — على شرح النواحي الفنية وأسمها النقدية والفلسفية .

(١) انظر : Wordsworth : Observations Prefixed to
Second Edition of the Lyrical Ballads (1800).

(١) انظر : A. de Vigny : la Bouteille à la Mer,
V. 20-21, 180-181
(٢) انظر : V. Hugo : Les Contemplations, Préface.



فيكتور هوجو

الحبراء ، ملا كلمات أرسطوطالية وأخرى رفيعة . ولا وجود لكلمة لا تستطيع الفكرة أن تحيلها الطليق أن تقع عليها ... وصرحت حين أشبهت هذه الحرب : الكلمات سواء ، حرة رفيعة وخرجت من دائرة الكلاسيكية وسطحت فربار قواعدها ، وسيت المتهزبر غزيراً ، ولم لا ؟ ... وصحت مع العاصفة والصاعقة : حرباً على البلاغة ، ولكن سلاماً مع الشعر ... ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التي تحرر الكلمة تحرر منها الفكرة . ولدت لكلمات : كوني جمهورية ! وعيشي كثرة غالبية جريئة بالحياة ! واصل ! واعتقدني وأحيي ! - وجعلتها تتحرك جسيماً ، وديت في شراسة بالشعر الأرسطوطالي إلى كلاب النثر السوداء (١) .

وقصداً للإيجاز نختار قصيدة من الشعر الرومانتيكي . يتمثل في صورها جميع ما ذكرنا من خصائص ، هي قصيدة «فيكتور هوجو» في ديوانه : «أوراق الخريف» وعنوانها : «ما يُسمَع فوق الجبل»^(٢) . ونقتصر على ترجمة الأجزاء التي تمثلها

مثلاً ، يرى دُرَيْدَن Dryden أن لغة الشعر الحق ، والنمذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك والحاشية ، وكذلك كان يعتقد «بوب» و «سويفت» Swift و «جونسون» Johnson من الكلاسيكيين الإنجليز^(٣) ، فكانوا يعملون على لغة العامة وما فيها من إسفاف وابتذال . ويقول «أنطوان ريفارول» مثلاً وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية : «إن الأساليب و لغتنا (الفرنسية) مقسمة كتقسيم الرعايا إلى طبقات في بلادنا الملكية ... ومن خلال هذا التقسيم الطبقي للأساليب يستطيع اللئيق السليم أن يجد طريقه» (٤) .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود ، ونادوا بحق العبقرية في وجه كل ما عُد منها ، ونعموا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التقليدية ، وإلى الصور القديمة الموروثة التي لم تعد حية . لأنها غير منبثة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصة . فأصبحت في عداد التراث الثقافي .. ننظر إليها كما ننظر إلى قائمة الألفاظ في قاموس قديم . وعند الرومانتيكيين لا فرق بين الكلمات بعضها والبعض الآخر . فلا وجود للكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة . بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو بها في موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات . وينبغي عندهم تسمية الشيء باسمه دون تكتية عنه ، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تعديده ، أو تدل على صفته الملازمة له كما هي الحال عند الكلاسيكيين . وكان لهذه الثورة في الأسلوب أثر بالغ في حملة ذوى الأذواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين . وأقوى من قام بالرد على هؤلاء «فيكتور هوجو» . في قصيدة له طويلة . نختار منها قوله :
« قد أطلقت عاصفة ثائرة ، ووضعت على القاموس القديم قبة الثورة

(١) أنظر : V. Hugo, Les Contemplations Réponse à un Acte d'Accusation

(٢) أنظر : V. Hugo : Ce qu'on entend sur la montagne, V. in. Les Feuilles d'Automne, V.

(٣) انظر : F. Kermode, op. cit. P. 10 - 11 وكذا : Wimsott, op. cit. P. 276 - 277, 343, 348, 350 - 354
(٤) أنظر : Antoine de Rivarol, Discours sur وكذا : l'Universalité de la Langue Française (1870).

كتاب الطبيعة الذي ألفه ، يمزج أبدياً ، في لحن مقدور ، أفنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ » .

في هذه القصيدة ترى «فيكتور هوجو» يصنع من جهة الى صوت البحر الصبيح اللانهائي الوديع القوي ، الموثلف في موسيقا لا توصف .. إنها موسيقا نشيد وتمجيد تنفجر الأرض السكرى ، وينثى منها الشاعر كأنه من خواطره في بحر آخر ، ومن جهة أخرى يصفي «هوجو» إلى أصوات الإنسانية آسياً على مصر الإنسان ضلت به طرق السعادة .. يغار بالشكوى وبالتجديف ، ويألف الصوتان في لحن خالد ذي شطرين . فهو تجيل وتقديس ، وسعادة في صوت البحار ، وهو برؤس وشقاء في أصوات الناس . ويتوحد الشطران في تصوير حيرة الشاعر المتنازلية ، وعطفه على مصر الإنسانية . ويوضح أن الأرض والبحار يمثلها الشاعر في هذين الصوتين ليستكشف خواطره الحائرة المثارة منهما ، ويسوق أفكاره الخيلة نتيجة لتبني معانيهما ، وتحرك القصيدة في جملتها العضوية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما ودلالاته ، ثم بالتقاطعهما في الدلالة على الحرية والثورة المتنازلية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية في الشعر الغنائي نتيجة للخيال الحر الطليق ، ونتيجة لهذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها صيغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والنقاد نحو قرن من الزمان . فلم تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردي ، أو دعوة طائشة ، أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون في خلقها الفلاسفة ، وتبهم نقاد الأدب . إذ أن الفلسفة لا غنى عنها للنقد « في كل بلد في أدب قري سر » (١) ، كما تقول « مسددام دي ستال » الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية وأنتجت أدباً قوياً حياً استجاب لحاجات عصره . وقد ثارت المذاهب التي تلت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولكنها احتفظت بكثير منها ، وسنرى أسباب الثورة أو الإبقاء عليها فيما نوالى من دراسة .

كلها في سيرها العضوي العام نحو غايتها . يصف «فيكتور هوجو» فوق قمة جبل يطل على البحر . السماء فوق رأسه . ودون أقدامه المحيط والأرض . يصني ويفكر . ويصف الصوت المزجج الذي يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط في هديره . انظر كيف يصف «فيكتور هوجو» أفكاره الفلسفية الثورية ، وخواطره الإنسانية .. صوراً رومانتيكية :

« ... ربما قليل ميزت نوعين من الصوت ، على أنهما مختلفان متباينان ، يمزج بعضها بعضاً نحو السماء يطنان ، من البحار ومن الأرض ، يفتنان معاً الأفنية الخالدة ، وقد ميزتها في مساهما العميقة ، مثلاً يرى المرء تيارين يلتقيان تحت الموج : أحدهما ينطلق من البحار ، هو أفنية التمجد ، وهو اللحن السعيد ؛ هو صوت الأمواج تتحدث فيما بينها . والصوت الآخر يطن من الأرض حيث نديم صوت مزير . هسات الناس .

وفي هذا اللحن الكثير الذي يتردد ليل نهار ، لكل موعة صوتها ، وبكل إنسان طبيعته .

وكما قلت : كان المحيط الجليل ينفث صوته المرح المبال ، ويهتف كزائير داود فوق الجبل ، يشبه بهما الخليفة . وقدره الصعاب لمصلحة التمام أو لمصلحة الوصف ، دون انقطاع يصعد إلى الله ، أكثر ظفراً أو أكثر انتصاراً . وكل موعة من موياته التي لا تخرج جياها سوى الله - حين تهر الموجة الأخرى - تصعد هي تتنق ببطء الخالق ... هل أن إلى جانب اللحن المجهل ، ينطلق اللحن الآخر ، كمسهل حصان يهفل ، أو كمصوت مقبض صدى فوق باب الجسيم ، أو كزور من نحاس على حديد من حديد ، يصير صريعاً ؛ بكاء وصيحات ، وبسب وتجديف ... ولدت وإلحاد وضجة ، في دوامة الموجات من صعب الإنسانية . فا أشبهه بما يرى المرء في الأودية من أسراب طيور سود تنطلق ليلا جياها جياها . فا ذلك الصوت الذي تنطلق آلاف أسدائه تترز أترزاً ؟ أو أصلاً ! ، إنه الإنسان والأرض يتكبان .

أي إغريقي ! هذان الصوتان المسيبان الزائمان ؛ دون انقطاع متطلقان مكبرتان ؛ يصلى إليهما الأبنى طيلة الأبدية ؛ أحدهما يقول : « أنا الطبيعة » ، والآخر : « أنا الإنسانية » .

سيتذكره أعلمت أفكر ، إذ أن مثل الوق لم يمسك قط جناحه كما يمسك ، وفي ظلمات نفس لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآونة وحملت يوفلا ، وتاملت على التناقض في الحق المظلمة التي تواردها دون صفحات للموج ، ثم في الحق الأخرى التي انتشرت هنا نفس وليس لها من قرار ، وتباينت : لم كنا في هذا العالم ؟ ثم ما هي النهاية من كل هذا بهد ؟ وما قيمة الروح ؟ وأيهما أفضل ؛ جميع المبادات أم حياة الأحياء ؟ ولم يظل الله ، وهو وسعه الذي يستطع أن يقرأ

ساحر الدلفين

بقلم الأستاذ أمين سلامة

موسيقى في الدنيا قاطبة .

ولكن لفظة «أريون» على السفر ، ملكت عليه لبنة وجناته ، وشغلت جميع حواسه وتفكيره ، فأخذ يتوسل إلى «پرياندر» ويلج في التوسل ، ليأذن له الملك في حضور هذه المباراة ... فلم يجد «پرياندر» بُدّاً من أن يجيب «أريون» إلى طلبه .

«سُر» «أريون» غاية السرور ، وأخذ يتأهب للرحلة البعيدة ، فركب أول سفينة أقلعت إلى تلك الجزيرة ، ولم يحمل معه غير قيثارته وملابسه . وصارت السفينة تنشق أبواب اليمّ متهاذبة على صفحة الماء ، ترتفع مع اللجج العالية ، وتنخفض مع الأمواج المهابطة ، وما هي إلا فترة قصيرة ، حتى اضطرب البحر ، وهاجت الرياح ، وأخذت الأمواج العاتية تعبت بالسفينة كأنها كرة في يد عملاق جبار ، .. فعلا صراخ الركاب وصياحهم ، وذُعر البحارة وأيقنوا بالهلاك . ولكن «أريون» طفق يصلي إلى الآلهة بترانيم شجية ، يلحجها على قيثارته ، فاستجابت الآلهة دعاءه .. فهدأت الرياح ، وغدا البحر صافياً جميلاً بعد أن كان ثائراً هائجاً يهدّد بالقضاء . وصارت السفينة في ثناياه في جو صحو ونسيم منعش ، ترقص في رفق ، وتتحرك في ملاينة ، فعمّ المرح جميع مَنْ على ظهرها ، وأدركوا أن الآلهة إنما تبجل ذلك الموسيقى الموقر .

ورست السفينة على شاطئ صقلية ، فنزل «أريون» ، واشترك في الحفل الموسيقي ، ففاز بجميع الجوائز ، وتوجّ ملكاً على عرش الموسيقى والغناء .. ثم أعدّ عدته

كان «أريون» عازفاً Arion موسيقياً ذائع الصيت ، استطاع أن يجمع ثروة طائلة من وراء موهبته الخارقة في العزف . وكان للديوع صيته ، يعيش في بلاط «پرياندر» Periander ، ملك «كورنثة» ، وكان الملك يحبه حباً جماً ، ويعزم به كثيراً ، لمهارته في العزف على القيثارة ، ومقدرته على إخراج ألحان عذبة شجية كأنها السحر وقعاً في النفس ، وموسيقى حلوة رخيمة تشرح الصدر ، وتشتف الآذان ، وتستولي على الألفدة . ولم تكن هذه هي كل مواهب «أريون» ، فقد كان يجيد الغناء بصوت دونه تفريد اليلابل والعمائل . فينشد الأغاني الرائعة البديعة ، والأناشيد العذبة الجميلة . حتى أحبه وشغف به كل من رآه وسمعه ، فخصه القوم بكل تبجيل وإجلال .

كان «أريون» هو الحاكم الأمر في بلاط الملك «پرياندر» ، وذات يوم سمع أن مباراة موسيقية كبرى توشك أن تقام في جزيرة صقلية .. فاستأذن الملك «پرياندر» في أن يقصد إلى تلك الجزيرة ليشارك في المباراة فيرفع رأس بلاده عالياً ، ويفوز بجائزة التفوق في الغناء والموسيقى والتلحين .

كان «پرياندر» مولعاً بأريون حتى إنه لا يطيق البقاء يوماً أو بعض يوم دون أن يسمع موسيقى «أريون» وأغانيه الشجية ، ومن ثم رفض طلبه قائلاً : «إنني لا أنصحك بعبور البحر والذهاب إلى جزيرة صقلية يا أريون . ألا تعلم أن تبقي معي هنا ؟ ... سأقعد برحيلك خير - نديم وسير » وسأحترم سماع أعذب



أريون يمزف أغنيته الأخيرة

ليعود إلى «كورنثة» محملاً بالذهب الكثير ، والجواهر النفيسة العديدة ، متلهفاً إلى رؤية صديقه الملك «پرياندر» ، وإطلاعه على جوائزه وكنوزه ، وأمواله الجمة التي حصل عليها .

وقد استأجر «أريون» سفينة تقله إلى «كورنثة» ، كما طلب من الآلهة أن تمنحه طقساً جميلاً ، وريحاً رخاء ، وجواً موافياً ، فلبت طلبه ، وشمل الهدوء البحر . ولكن الرحلة رغم ذلك لم تكن سعيدة موفقة . إذ رأى بحارة السفينة ما يحمل «أريون» من أموال وكنوز ، ودخل الطمع والجشع إلى نفوسهم فغرموا على الفتك بأريون ، والحصول على كنوزه لقمة سائغة .. وما أسهل ذلك عليهم وسط البحر ، وليس هناك من يستغيث به ذلك المسكين ، ولا من يشهد ضدهم إذا حدثت محاكمة ، غير عابئين بمنزلة الرجل ولا بكبر سنه . بل جماعلين جل همهم إشباع نهمهم من الأصفر الزمان ، شأن من كانت ذمهم مغفورة ، وضللتهم طمعية وطباعهم شريرة ، لا وازع لها ولا كايح مدبها فوراً يضعون الخطوة المحكمة لذلك العمل الشرير الذي يتوون تنفيذه .

فقالوا فيما بينهم : «إذا قتلنا «أريون» واستولينا على ثروته ، فلن يعلم أحد بما فعلنا ، لأن «كورنثة» بعيدة عن صقبة . ومن السهل علينا أن ندعي أننا تركناه في تلك الأصقاع البعيدة بنعم بحياة هائلة بعد أن ذاع صيته .

وبعد ذلك ذهبوا إلى «أريون» ، وقد ذهبت الرحمة من قلوبهم ، فأمروه بأن يستعد للموت ، قائلين : «لك أن تختار أحد أمرين ، إما أن تقتلك هنا وتدفنك على الشاطئ ، وإما أن تلقى بنفسك في اليم فتتموت غرقاً» .

فقال «أريون» : «أيها السادة الأجيلاء ، ماذا تجنون من وراءه قتل ؟ إن كانت ثروتي هي كل ما يعزكم فأنا أضعها بين أيديكم لقمة سائغة حلالاً . واتركوني

وشأنى ... لا أريد شيئاً غير قيثارتى ... أما الباقى فأتركه لكم عن طيب خاطر» .

ضحك البحارة ساخرين من «أريون» ، وقالوا : «يا لك من مكر خبيث ! أنقلتنا من السذاجة بحيث تنظف علينا حيلتك ؟ إننا لو أخذنا ثروتك وأطلقنا سراحك ، لما تأخرت عن إبلاغ أمرنا إلى الملك «پرياندر» ، وعندئذ يعاقبنا شر عقاب .. كلا ، أيها الموسيقار البار . يجب أن تموت ... فاختتر الحبيبة التي تروقتك فليس لدينا وقت يسمح بالحديث» .

قال «أريون» : «إذا لم يكن من الموت بد فسالقني بضغبي في البحر . ولكني أسمحكم أن تدعوني أرتدى أبهى ملابسى .. تلك الملابس التي كنت أرتديها يوم



أكبر دلفين يعرف إل أرين

ذلولا للموسيقار الذي كان يغالب التجع ، فامتطى صوته مسروراً مغتبطاً ، حاملاً قيثارته الغالية ، دون أن يلحقها أى عطب من الماء . وأخذ يعزف عليها كأنما هو جالس على أريكة وثيرة . فشرع الدلفن يسبح بسرعة نحو أقرب ساحل ، ومرت الساعات مسرعة ، وهـ « أرين » ينشد ويعزف ، حتى وصل به منقلبه إلى البر سالماً معافى ، فتركه وعاد أدواجه يختبئ إلى الأملح .

وهنا أبهر « أرين » « حصون » « كورثة » من بعيد ، فأسرع نحوها وهو ينفى ويعزف على قيثارته في الطريق ، ناسياً ثروته الطائلة التي سلبه إياها البحارة الأتذال .. إذ كان يسعده كثيراً أن يرى صديقه الحميم الملك « برياندر » .

بلغ « أرين » قصر الملك ، فاستقبله الملك أحسن استقبال ، وعانقه وقبله بشوق زائد ، إذ سره أن يرى صديقه وندمه القديم ، يعود إليه سالماً . وبعد أن استقر به المجلس في حضرة الملك ، قال : « يسرى وعملاً نفسى غبطة أن أراك ثانية أيها الملك العظيم المجلل ، وقد رفعت هامتك عالياً في جزيرة صقلية ، فتلث أولى جوائز الموسيقى والغناء ، وريحت كثيراً من الذهب والجواهر ، غير أنه بوصفى ، يا عزيزى « برياندر » ، ألا أستطيع أن أريك ذلك الذهب الوفير ، وتلك الجواهر الثمينة ، إذ سرقها منى بحارة السفينة التي أفلعت في من صقلية .. أولئك البحارة ذوو الدم

أن توجرنى ملكاً على عرش الموسيقى والغناء في صقلية ، واسمحوا لى بأن أسمحكم أنشودة أحنم بها حياتى ، ثم افعلوا في بعد ذلك ما تشامون » .

والواقع أن « أرين » لم يكن شخصاً عادياً وإلا لما أجباه البحارة إلى ما طلب ، فقد كان أربع موسيقى على ظهر الغفراء ، وأروع مطرب ظهر في الأفاق ، فلم يكن لديهم مانع من الاستمتاع بسماع آخر أغانيه .. فركوه بلبس ما يشهى من الثياب ، ويشد أوتار قيثارته ، ويغنى لهم آخر أناشيده . فارتدى الموسيقار العظيم حلة فاخرة من الحرير الأرجواني الموشى بخيوط من الذهب البراقة ، والمزينة باللاكز والجواهر الغالية ، ودهن شعره الطويل بالطيب ، ووضع تاجه الذهبي فوق رأسه ، وحمل قيثارته في يسراه ، وبيناه عود القيثارة المصنوع من العاج الثمين ، وانتفى أحد جوانب السفينة ، وراح يتطلع إلى الجميع الزرقاء المتوجة بالزبد الناصع البياض ، ثم أنشأ يعزف أغنيته الأخيرة .

كانت أغنيته غاية في الروعة والبهامة ، وظهورته عذبا رقيقا ، وموسيقاه أبلغ ما أخرجته قيثارته . حتى إنها صمرت أبواب البحارة ، فالتفتوا .. واستلأت قلوبهم بالمعطف عليه ، وكادوا يتنمى على قسوتهم معه .

وما إن انتهى « أرين » من العزف والغناء ، حتى ألقى بنفسه في الماء ، واستمرت السفينة في طريقها تمخر عباب المم ، كأن لم يحدث شئ ... وسرعان ما نسى البحارة إشفاقهم على « أرين » ، وراحوا يتندرون بالفكاهات وهم يتقاسمون ثروة الموسيقار العظيمة .

كانت موسيقى « أرين » غاية في العلوقة حتى إنها جذبت قطيعاً من الدلافين والحيتان نحو السفينة ، تسبح خلفها لتصنى إلى الغناء والموسيقى ، وقد طربت برخامة الصوت وحلاوة الأنغام .. فلما قلعت « أرين » بنفسه ، رآه قطع الدلافين ، فأسرع يسبح خلفه ، وأحاط به ، إحاطة السوار بالمعصم . وعز على أكبر دلفين في القطيع أن يترك ذلك الموسيقى الساحر يلقى حتفه وسط خضم الأمواج ، ففرح نحوه ، وقدم ظهره

وكان أول خاطر طرأ على أفكارهم ، أن «أريون» لا بد أن يكون لهما . لقد أبصروهم بعينهم يقذف بنفسه في البحر المتلاطم الأمواج . وها هو الآن يسبقهم إلى ساحة الملك ، فلا تفسير إذن أو تحليل لذلك إلا أنه إله خالد ...

جلجل صوت الملك في الساحة ، فاهتزت لهولة السقوف والجدران وقال للبحارة «ماذا تقولون أيها القراصنة الأوغاد واللصوص الجبناء أين الثروة التي أخذتموها من «أريون» ؟ حذار أن أسمع أن بعضاً منها قد فقدوا ضاع ... لأي سبب من الأسباب ، عندئذ سأنكل بكم أقطع تنكيل ، جزاء وفقاً عما اقترفت أيديكم من فعله شنعاء ، أحضروا تلك الكتوز كاملة غير منقوصة ، وضعوها عند قدميه . ثم أعدوا أنفسكم للموت ، فمثل هذه الجريمة غير الموت» .

ونفض البحارة متتالين بحرون أقدامهم جراً ، وقد أسقط في أيديهم ، وانفضح أمرهم ، وبان كذبهم . فخرجوا يحسبهم التلذذ حتى بلغوا سفينتهم فأحضروا جميع ما سرقوه ... وعادوا به إلى ساحة الملك ووضعوه عند قدمي الموسيقار .

أمر الملك بإعدام أولئك القراصنة . ولكنه لم يكد يطق بالحكم ، حتى تقدم «أريون» متشفعاً يقول . «مولائي ، دعهم يعيشون ولا تقتلهم ، فلست أريد أن يموت أي فرد بسببي مهما كانت جريمته . وإن عفوك قد عمّ جميع شعبك ، فكيف لا يشمل هؤلاء أيضاً ؟ الحق إن ذنبهم لعظيم ، وجرمتهم ليالفة ، ولكن ، ليكن عفوك أعظم وأبلغ ... وإذا كان لا بد من العقاب ، فيمكن مولاي العظيم أن ينفيهم خارج البلاد ... ففى هذا ما يكفي من جزاء» .

ولم يشأ الملك أن يرفض للموسيقار البارح طلباً ، فوافق في الحال على نفيهم . ومن ثم ركب البحارة الأشرار ظهر إحدى السفن ، واتجهوا بها إلى بلادناحية ، وقد شكروا لأريون شفاعة لهم ، وحافظته على حياتهم ، وطلبوا منه أن يعفو عن زلتهم ... ثم انصرفوا فرحين بنجاتهم من الموت .

الخربة ، والفتاة الميتة ، فلم يراعوا حرمة الفن . ولم يهابوا سلطانك . بل سيطرت عليهم غرائز الطمع والجشع ، فسرقوا مني كل ما معي ... ويا ليت الأمر وقف عند ذلك الحد . بل أرادوا قتلي وخيروني بين الموت بأيديهم ، أو الموت غرقاً ، ففضلت الأخير . وألقيت بنفسي في الم وسط اللجج الصاخبة ، والأمواج الغاضبة ، وكدت ألقى حتفي غرقاً لولا أن أشفق على «دلفين» رحم القلب ، جميل إلى البر في سلام وأمان . وهذا ما يؤسف أكثر من السرقة نفسها ، إذ أصبح الحيوان أكثر إنسانية من الإنسان .

وعندما كان «برياندر» يصفي لي رواية «أريون» مذهولاً مذهولاً ، ثارت تأثرته ، وهاج ساكنه ، واضطربت نفسه . وأقسم بأغلظ الأيمان أن يعاقب أولئك الأشرار الأندال فور وصولهم إلى «كورثة» .

وفي ضحى اليوم التالي وصلت السفينة إلى الميناء . فأرسل الملك يطلب جميع بحارها فثقلوا بين يديه .. وكان «أريون» قد اختبأ وراء ستار في ساحة القصر .

قال الملك «برياندر» : «أهل جميعنا أعز» الموسيقار الشهير «أريون» ، وماذا فعل في جزيرة صقلية ؟ إنني جدد مشتاق لسباح أشجاره ...

فأجاب البحارة قائلين : «إنه يقم في مدينة «تارينوم» معزراً مكروماً ، يتمتع بصحة وسلامة وسعادة بعد ذلك النجاح الباهر الذي أحرزه في صقلية ... لقد تركناه يامولانا الجليل في تلك المدينة . وقد طلب منا أن نخبر جلالته بأنه سعيد هائئ هناك» .

عند ذلك أشار الملك من طرف خفي إلى «أريون» فخرج من عتبه يواجه البحارة الذين أذهلهم المفاجأة فعددت ألسنتهم ، وتسمروا في أمكانهم ، ولم تعد سيقانهم تحتل ثقل أجسامهم . وكان «أريون» يرتدى حلته الأرجوانية الذهبية ، وعلى رأسه إكليل السجد البراق .. كان يرتدى الملابس التي سمحوا له بأن يلبسها قبل أن يقذف بنفسه في الماء .

عندئذ تآرجح البحارة في وقتهم ، واضطربت أرجلهم واختل ميزانهم ، فسقطوا على الأرض منكفئين على وجوههم من فرط الخوف وشدة الذعر

أَيَّامٌ فِي نَتَاجِ

بقلم الأستاذ محمد رشاد راضي

وأنا الذي أحيا لأقضى فاقدًا
أنسى الحياة وأجتر الاستشهاد

عاش النباتُ ومات فوق معيشي
فها وشبَّ، وشابَّ في الميعادِ

ولقد وُلِدْتُ ومِتُّ يومَ ولادِي
ودُفِنْتُ قبل الدفنِ في أبرادِي

حي غلبتُ أراك في يدِي الدُّجَى
كالواصدين وفي ذُكاه الرِّادِ (١)

فأهوى: كأيام النتائج ما لها
معنى سوى التأريخ والتعدادِ

أَيَّامٌ مُحرى ! لست من مُحرى فا
صادفتُ يوماً فيك رَوْحَ فوادي

غَرَبْتُ عيشي فيك فيحلُّ مقتري
ما حصل الغربالُ غيرَ رَمَادِ

وعجزت عن رى على فرط الظلما
وعلى طويل تجمل عن زامِ

ما لي أراك وأنتَ خلقتُ مُفترِمُ
تبدن على حقائِقِ الأفرادِ

فأثيت مُفْئتي في جلايبِ الأسي
ومنعماً في بُرْدَةِ الإسعادِ

كيف استطعتَ ولستَ قطَ حقيقةً
تبيضُ شعري واكتشافَ معادِي؟!

حتى كأنك من حياة فَذَّةٍ
عُظُمَى ، وعيش مُتَرَعٍ وقَادِ

(١) المراد . وقت النسي .

معالم جديّة في الموسيقى المصريّة

بقلم الدكتور سمحة الخزلي

فهي من نوع موسيقى الصالون أو موسيقى الحجرة chamber music أي أنها موضوعة لمجموعة صغيرة من الآلات ، إذ كان المؤلف قد كتبها أصلاً لمجموعة من تسع آلات هي الرباعي الوترى ، وخمس آلات نفخ ، ثم أعاد توزيعها لأوركسترا صغير أضاف فيه إلى المجموعة السابقة أوركسترا وترياً ، فهي من نوع موسيقى الحجرة التي تؤدي في مجالات عائلية محدودة . وقد احتفظ المؤلف في سمفونية الحجرة بنفس جو موسيقى الحجرة ، أو الصالون بما تتميز به من الاقتصاد في التشبيح والتوزيع الآلي .

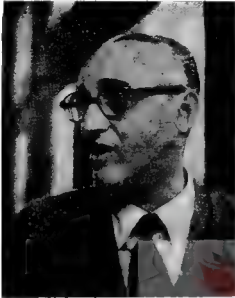
والسمفونية تتألف من أربع حركات ، الأولى : سريعة وهي موضوعة في صيغة الصنوفة التي جرى العرف على التزامها في الحركات الأولى من الأعمال السمفونية . وعاد الحركة لحان متعارضان يجرى المؤلف عليهما تفاعلات قوية ، ويعالجهما أحياناً بأسلوب « الفوجاتو » أي على طريقة الفوجة التي يقتابع فيها أداء لحن معين على طبقات مختلفة في وقت واحد . والحركة الثانية معتدلة البطء ، وتشارك فيها الآلات كلها في نسج بوليفونية محكمة يتخللها في القسم الأوسط جزء مضطرب ثم يعود القسم الأول باختصار . ويغلب على هذه الحركة وعلى الحركة الأولى ميزان إيقاعي كثير التغير بعيد عن الرتابة المألوفة .

أما الحركة الثالثة فهي سريعة بأسلوب السكرسو وفيها ألزم المؤلف للمرة الأولى ميزاناً إيقاعياً ثلاثياً طوال الحركة ، وهنا تبرز القدرة البوليفونية للمؤلف في النسيج الكونترابنلي المكتوب بأسلوب الفوجة على

كان الموسم الموسيقي الماضي في القاهرة غنيّاً بالمناسبات الفنية البارزة . ولكن أظهر ما يميزه عن المواسم السابقة أنه أضاف إلى قائمة المؤلفين الموسيقيين المصريين أسماء جديدة لها مغزاها الكبير في حياة موسيقانا المصرية في هذه المرحلة المبكرة من نشأتها . ولا شك أن ظهور مؤلف موسيقى مصري حدث جليل في حياتنا الثقافية والروحية ، وخ خطوة نحو تدعيم كياناتنا المعنوي وإحساسنا القومي ، فنحن أحوج ما نكون في هذه النهضة الشاملة إلى فن موسيقى قوى أصيل يعبر عنا ، ويتكلم بلغتنا ويربطنا بالأفاق الإنسانية الواعدة .

والمؤلفون المصريون الذين يهتفون لهذا الموسم بإظهارهم هم : رشاد بدران ، ويوسف جريس ، وجبال عبد الرحيم . إذ سمعنا لرشاد بدران مؤلفه الأول « سمفونية الحجرة » قدمها أوركسترا القاهرة السمفوني في إحدى حفلاته في شهر يونيه ، كما قدم الأوركسترا كذلك القصيدة السمفوني « مصر » ليوسف جريس . واستمعنا إلى ثلاثة أعمال من مؤلفات جبال عبد الرحيم هي « خمس قطع صغيرة للبيانو » ، و « تنوعات حرة على لحن شعبي مصري » للبيانو أيضاً ، ثم صنوفة للبيان والبيانو .

أما « سمفونية الحجرة » فهي العمل الأول الذي يعرف به الجمهور رشاد بدران مؤلفاً موسيقياً بعد أن عرفه من قبل عازفاً ومخاضراً وكتائباً في طليعة الداعين للموسيقى الرفيعة ، والعاملين على نشرها، والتعريف بها . وسمفونية الحجرة هي ترجمة Sinfonia da camera



رشاد بدران

انجها كلاسيكياً رصيناً ، إذ يلزم صيغة الصوتانة في أغلب حركات سمفونيته .

ولحق أن الحكم على هذه الموسيقى بعد الاستماع إليها للمرة الأولى أمر بالغ الصعوبة لما في أسلوبها من جدة وخاصة أننا استمعنا إليها في الهواء الطلق ، وهذا تبدد الجو المهدود الذي يحيط عادة بموسيقى الحجرة .. ولذلك كان وقعها غريباً على الجمهور المصري الذي لم يألّف الاستماع إلى موسيقى الحجرة ، ولم يتعود تذوق هذه اللغة المحدثّة فيها يقدم لإليه من برامج موسيقية ، وهو ما يجب تداركه في المستقبل .

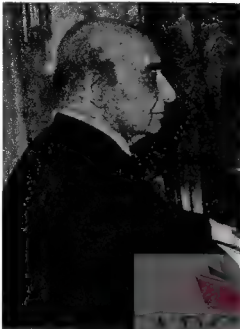
والذي لاشك فيه أن المؤلف وثيق الاتصال ، عميق الفهم للاتجاهات الحديثة في الموسيقى .. وهي التي نشرتها خلال دراسته الموسيقية في فرنسا ، بل إن سمفونيته الأولى لتدل على مدى تأثره بأسلوب المدرسة الفرنسية الحديثة . ويبدو أنه كان متشعباً في عمله هذا بنحو دراسته هناك ، بل كان مستغرقاً فيه إلى حد لم يسمح لطبيعته

لحن أساسى بسيط قصير وهي حركة نشيطة حية تتمشى فيها روح الدعابة وخاصة في أداء آلة الباصون .

والحركة الرابعة الختامية موضوعة هي الأخرى في صيغة الصوتانة وتمتاز بأهمية إيقاعية كبيرة . ويبدو أن المؤلف ركز فيها جهوده على استغلال الإمكانيات الإيقاعية الحديثة مثل : تعدد الإيقاع polyrhythm حيث يؤدي إيقاعان مضادان في وقت واحد ، كما أنه أبرز الإيقاع السباعي الأعرج مما أدى به إلى تغيير الميزان الإيقاعي بكثرة .

وليس لثقل هذا الوصف السريع أن ينقل إلى القارئ صورة عن موسيقى رشاد بدران ولكنه قد يعطيه فكرة إيجابية عن المشكلات التي واجهها ، وعن طريقته في محاولة حلها . يبقى بعد ذلك أن نذكر شيئاً عن مميزات أسلوب رشاد بدران كما بدا من خلال مؤلفه الأول . والواقع أن أسلوبه حرىء بمجد بدل على اطلاع واسع على تيارات الموسيقى المعاصرة .. فهو متحرر في ألحانه ، ولا يلزم فيها أو في هارمونياته المقامات الكبيرة والصغيرة التي قامت عليها الموسيقى الأوروبية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وهو يعتمد عن تأكيد محور مقاي Tonal centre في موسيقاه ، ويسعى إلى إخفاء مقامه بإضافة أصوات كروماتية . ويمكن وصف أسلوبه الهارموني عامة بأنه أسلوب مقاي Modal تطعمه الأصوات الكروماتية بكثرة فتضفى عليه هذه النكهة الحريفة .

ويبدو أنه يعتمد عامداً في ألحانه عن الملونة والاسترسال الغنائي ، كما أن للإيقاع في موسيقاه أهمية بارزة ، فهو يميل إلى الإيقاعات المركبة ، وتأخير الضبط (السيكوب) وضياعها من الوسائل التي تميل إليها الطبيعة الشرقية ، كما تهتم بها الموسيقى المعاصرة . أما عنصر التركيب أو الصياغة Form فهو يتخذ فيه



يوسف جريس

المصرية الشرقية أن تنتفس ، أو أن تنطلق في موسيقاه وقد شعرت وأنا أستمع إلى السمفونية أنها على كبريم من رسوخ في صناعة التأليف الموسيقى ، ولكن لم يخفق قلبي انفعالا به ، ولم تستجب نفسي لأي إحساس مصرى مشترك يشعري بأن مؤلفه مواطن مصرى يعبر عن مشاعر وعواطف مشتركة .

ولعل أبرز ما في هذه الموسيقى هو القدرة الفنية الكبيرة لمؤلفها . وتمكنه الواضح من أساليب التأليف الموسيقى ، فهي موسيقى للعقل فيها نصيب أكبر من نصيب الإحساس أو الانفعال العاطفي .

وإذا كانت الصفة الغالبة على المؤلف الأول لرشاد بدران هي : إتقان التسيج الموسيقى ، وحبكة الصياغة ، فلنا نأشده أن يترك نفسه تغنى على سجيها ، وأن يتطلب على آثار دراسته الفرنسية ، وأن يوجه قدرته الفنية الممتازة إلى سهولة خفوت أسلوب مصرى منطلق ، فإنه لو فعل . لأخرج لنا أعمالا فنية رائعة ، وهو ما نتطلع إليه في إنتاجه الجديد في الموسم القادم إن شاء الله .

• • •

أما يوسف جريس فمؤلف من جيل الرواد الأوائل الذين اقتحموا هذا الميدان البكر في مصر من سنوات عديدة . وقد حمدنا لأركسترا القاهرة لإحياء موسيقى يوسف جريس التي لا يكاد الجيل المعاصر من المصريين يعرفها .

ويوسف جريس مؤلف كافح ليحصل على قدر من التعليم الموسيقي الضروري الذي يمكنه من التعبير عن نفسه ، وهي نفس مصرية مرهقة متأثرة بالبيئة المصرية والحياة المصرية ، وتتأعلا معها بإخلاص ، ولذلك تدور كل مؤلفاته حول مصان ومشاهد مصرية : فالتيل والصحراء واللويس وأبو الهول وحاملة

الجوهر والبلوى ، هي محور موسيقاه .
والقصيد السمفوني الذي عزفه له أركسترا القاهرة من أعماله المبكرة الناجحة ، إذ سبق أن عزف في القاهرة سنة ١٩٣٦ ، ثم سنة ١٩٤٢ .
والحان يوصف جريس في هذا القصيد ألحان ذات نفحة شرقية مصرية طبيعية لا تكلف فيها ولا تعمد ، وأسلوبه المارموني أسلوب بسيط سهل خال من التعقيد ولكنه يمتاز بلفتات هارمونية موفقة تقربه من روح المارمونية المعاصرة ، كاستعماله للخامسات المتوالية التي لا تسمح بها المارمونية التقليدية ، بينما تعرف بها اللغة الموسيقية الحديثة وتقرها . وأغلب الظن أنه لم يحاول حامداً أن يتخذ اتجاهاً محدداً في هذا المجال ، بل اهتدى بفطرته إلى هذا العنصر المارموني



جمال عبد الرحيم

الذي وجدته أقرب إلى طبيعة ألحانه الشرقية .

وقد كان القصيد السعوي « مصر » مناسباً
كانسياب الصحراء ، خالياً من المفاجآت والتعقيدات
الفنية - وخاصة في الصياغة - ولكن المؤلف
اختتمه عارش جنازى تحية للشهداء الذين سقطوا
في سبيل مصر ، وبذلك انحدرت الموسيقى نحو نهاية
حزينة قائمة لا تقي بالجو البطولي الذي يفرضه عنوان
القطعة . ومع ذلك فانت تحس عندما تستمع إليها
- رغم بساطتها - بكثير من الصدق والإخلاص ،
ولا يمكنك أن تنسى أنها عمل مصري لمؤلف مصري .

...

والمؤلف المصري الثالث الذي استمعنا إليه للمرة
الأولى في هذا الموسم هو جمال عبد الرحيم الذي درس
التأليف الموسيقى في ألمانيا على أستاذ من تلاميذ
« هيندميت » أى أنه اتصل بأحد منابع الموسيقى
المعاصرة في دراسته ، وتأثر بها تأثراً عميقاً .
وأعماله الثلاثة التي استمع إليها الجمهور في
شهر مايو تمثل ثلاث مراحل من مراحل بحثه عن
أسلوب شخصي . فالعمل الأول : « خمس قطع
صغيرة للبيانو » ، إنما هو محاولة لإغضاع الكونترابنت
للأحان الشرقية الصميعة . فالأحان القطع الأربع الأول
(وهي على التوالي : محاكاة ، سنكوب ، شكوى ،
دهابة) من مقامات شرقية متميزة . وقد نجح في
معالجتها بأسلوب الكونترابنت (تداخل الأحن) في
نطاق ضيق ولكن دون إحلال بروحها الشرقية
الصادقة . أما القطعة الخامسة فهي : « رقصة الدربكة »
التي تناول فيها لحناً شعبياً معروفاً فوضعه في صورة
راقصة تصاحبه دقات تحاكي دقات « الدربكة » وهي
الطبلية المصرية الشائعة . ولعل المؤلف متأثر في هذه
القطع القصيرة الجميلة بروح « بارتوك » في بعض
مولفاته الليانوالتي عالج فيها تطوير الموسيقى المجرية الشعبية .

أما عمله الثاني فهو تنوعات حرة على لحن شعبي
مصري . ولحنها الأساسي لحن شعبي دارج بقره المؤلف
في البداية بصورة مبسطة ، ثم يترك لخياله العنان في
تحويله « إلى ألحان » فيه في سلسلة من التنوعات الشيقة
التي يبرر كل منها جديداً من أسلوبه . ومن أجمالها
التنوع الثالث بموجه اشاعري الخاضع العميق ، وحرره
المحور لجزء من اللحن الأصلي . والتنوع الخامس من
أكثرها توفيقاً وطرافة ويسميه المؤلف « على خطو
القافلة » وهو يستعمل فيه أسلوباً هارمونياً حاداً
لاذعاً ، إذ يدخل فيه التنافر بحرية كبيرة ، وفيه نستمع
الى ضربات متناقلة منتظمة تمثل خطو الجمل ، ونسمع
معها اللحن الأصلي بعد أن اتخذ مسحة جديدة
غريبة فيها إصرار وقوة ، ثم تتعدد الخطوات المتناقلة
رويداً ، وتختفي وسط أصوات غائمة بعيدة .

والتنوع الأخير مكتوب بأسلوب الرقص المصري ..
وفيه يريتنا المؤلف وجهاً جديداً للحن الأساسي ،
فنسمعه راقصاً متثاقاً في خفة ورشاقة .. وذلك
بأسلوب بوليفوني تتداخل فيه أجزاء اللحن مع بعضها
بصورة موفقة .

الحياة . ولحن الروندو الأساسى لحن مبتكر ، ولكنه يوحى تماماً بروح موسيقى الزمار البلدى . ومن هذا الجو تقسه اتخذ المؤلف مادة القسم الثانى المتعارض بمزاجه الصاخب المرح ، وإيقاعه المركب المعقد المأخوذ من صميم إيقاعاتنا الموروثة (الإيقاع السباعى) . وهذه الحركة ولا شك كسب كبير للموسيقى المصرية ، إذ أثبت فيها المؤلف صلاحية المادة الشعبية الساذجة للارتفاع إلى مستوى فنى رفيع سواء باستغلال جوانبها الإيقاعية أو اللحنية .

ولعل هذا العرض يكفى لكى يعطى للقارئ صورة عن المشكلات الفنية التى أثارها جمال عبد الرحيم فى موسيقاه . فأعماله الأولى تدل على أنه يتصدى لمواجهة مشكلات الموسيقى المصرية فى صميمها . فهو يحفظ بالروح المصرية الشرقية فى ألحانه ، ولكنه يحاول تطويعها فى الوقت نفسه لهاو مونية جديدة قوامها نفس العاصر والأبعاد اللحنية لتلك الأنغام ، أو يتسجح حولها بوليفونية من نفس جوها . وهو يهتم بالعناصر الإيقاعية الغنية بالموسيقى المصرية ، ويحاول أن يجعلها جزءاً داخلياً من تكوين موسيقاه لا يعتمد على مجرد ضربات إيقاعية مصاحبة ، كما أنه يترك موسيقاه تتدفق فى تيار متغير منساب (شأن المؤلف وغيره من ألوان الأداء الشرقى المسترسل) ، ويستخدم أزمنة أحادية عرجاء ، مثل : الزمن السباعى والخماسى . وهو يواجه مشكلة تطوير الألحان الشعبية المصرية كإحدى الوسائل الكثيرة لخلق لغة موسيقية مصرية تستطيع أن تجد لها مكاناً فى مصر وفى العالم الخارجى . وهو كذلك يحاول أن يجد حلاً لمشكلة الصياغة (الفورم) وإن كانت محاولته الأولى فى الصنونة — مع توفيقها — ليست حلاً حقيقياً لمشكلة الصياغة الملائمة للموسيقى الشرقية .

ونستطيع أن نخرج من هذا كله بأن جمال عبد الرحيم

ولعل التنوع الثانى هو أغرب ما فى هذه المجموعة وأقلها توفيقاً ، فهو تحويل مسرف للحن الأساسى يكاد يتر الصلة بينهما ، كما أنه مكتوب بأسلوب ازدواج المقام Bitonality وهو أسلوب لا أظنه يلائم مثل ذلك اللحن الشرقى .

وأحدث مؤلفات جمال عبد الرحيم وأهمها هى : صنونة الكمان والبيانو التى تمثل مرحلة جديدة فى تبلور أسلوبه ونضوجه .

وأهم ما فى هذه الصنونة أنها شرقية الروح قبل كل شئ ، وأن تلك الروح الشرقية هى التى فرضت نفسها على صيغة الصنونة التقليدية . فاللحان الأساسى للحركة الأولى ليس بينهما تعارض أو تقابل كما هى القاعدة فى صيغة الصنونة التقليدية .. ذلك لأن التقابل والتضاد ليسا من طبيعة الألحان الشرقية . ولذلك عالج المؤلف هذه المشكلة باحتفاظه بالطابع الغنائى المناسب فى لحنه الأساسى ، ولكنه أدخل عنصراً لحنياً مصاحباً (كونترانط) للحن الثانى ، وأقام التفاعل على هذا اللحن الكروماتى فى تداخل بين البيانو والكمان يكون نسيجاً بوليفونياً دسها يصل إلى حد الازدحام فى بعض اللحظات . والإحياء العاطفى العميق لهذه الحركة يعد انتصاراً للروح اللحنية الشرقية التى كنا نعتمد أنها قاصرة عن التعبير العاطفى المتناسق .

والحركة الثانية بسيطة وهى تقوم على تقابل عتيف بين لحن مشرق دافئ من الكمان يتناوب مع تألفات راكدة فيها تناهر ملح يؤدبها البيانو .

أما الحركة الأخيرة فهى فى صيغة الروندو . ويسمى المؤلف « بلدى » تحية لتلك الطائفة المصرية التى تعيش فى الأحياء القديمة فى المدينة ، وتعمل لواء التقاليد المصرية الأصيلة فى الفن والصناعة وأسلوب

أنها أدخلت إلى ميدان الموسيقى المصرية هواء جديداً متعشاً عندما ربطت بينها وبين الموسيقى الحديثة المعاصرة بكل وسائلها التعبيرية الجديدة الغنية . وموسيقانا أوحى ما تكون إلى الاتصال بكل الأساليب والاتجاهات العالمية وفهمها ، وتمثلها تماماً لكي يتبنا لها من ذلك كله كيان أصيل مستقل .

ونحن نرحب بهذا الدم الجديد ، ونحيي تلك المحاولات الأولى ونرقبها — كما نرقب كل الجهود الخلاقة في هذا الميدان — بفخر واعتزاز ، ونرجو أن يتدفق تيارها في نمو مستمر ، يحقق ما نتمناه للموسيقى المصرية الناهضة من ازدهار .

مؤلف مصري مخلص لمصرته ، يحاول أن يجد لنفسه أسلوباً شخصياً ، يحلُّ به بعض مشكلات الموسيقى المصرية الناشئة . وسواء كان هذا الأسلوب مبنياً على تطوير ألحان شعبية ، أو على ابتكار ألحان شخصية (كما في الصنّاعة) فهو يرتاد طريقاً جديداً سيكون له شأنه الكبير بالنسبة لمستقبل الموسيقى المصرية الرفيعة .

وبعد ؛ فإن هذا العرض السريع لأعمال هؤلاء المؤلفين الجدد ليفتح أعيننا على حقيقة كبيرة .. فإن المغزى الحقيقي لمؤلفات : رشاد بدراي ، وحال عبد الرحيم



من اتجاهات السينما اليابانية

بقلم الأستاذ صلاح السوي

الحرية التي استطاع أن يكتسبها المخرجون ، وكتاب السينما في اليابان بفضل هذا التأييد العالمي . ذلك لأن ظروف الإنتاج السينمائي في اليابان لا تختلف كثيراً عن الظروف السائدة في مختلف شركات الإنتاج في العالم كله ... فهذه الشركات تميل إلى تقليد الأفلام الأجنبية الناجحة ، كما أنها في الوقت نفسه لا ترحب بالتجديد أو الابتكار .

لذا في خارج نطاق الاستوديوهات ، فقد نشأت منذ انتهاء الحرب حركة مستقلة قوية تعتمد على الهواء وتأسس بين يديهم بعض النقاد الفنيين . وعدد قليل من جامعي الترفيه . وقد بدأت هذه الحركة تسيطر على الأفلام عبر التجارية .. تلك الأفلام التي تنتجها الجمعيات والمباتات المختلفة لجمهورها الخاص . وقد ساعدت هذه الحركة الفنية على خلق جو من الحماس تدور فيه الأحداث والمناقشات حول دور السينما في المجتمع أو طابعها القوي ، وغير ذلك من المشكلات السينمائية . ومن هذه الحركة استمد المخرجون من السينمائيين الشجاعة ، وأصبحوا يشعرون بأنه لا مفر أمامهم من تحمل مسئوليتهم الفنية بوعي وصدق مهما تكن العقبات التي تصادفهم

وقد كان في مقدمة من آمنوا بهذه الحركة الجديدة « أكيدا كيوساوا » الذي اشتغل بالإخراج كما ساهم في كتابة سيناريوهات أفلامه . وكان أول فيلم أخرجه في أعقاب الحرب فيلم « رجال يصنعون الغد » ، وكان من القيم يصور التطور الديمقراطي في استوديوهات

إن دراستنا لاتجاهات السينما في البلاد المختلفة نريد أن نصل بها في النهاية إلى هدفين جوهريين ، أولاً : التعرف على التيارات الجادة في السينما العالمية ، أما الآخر فهو أن نبحث على ضوء هذه الدراسة مكان السينما العربية من هذا كله .

والواقع أن التيارات السينمائية العالمية تؤثر إلى حد كبير في تيارات السينما المحلية لأنها كثيراً ما تجذب اهتمام جمهور المتفرجين .. وهذا الاهتمام يدفع المتفرجين إلى محاولة النهج على متوالها ، سعيًا وراء الكسب . وعلى ذلك ، يفقد ما نتاج المخرجين للمخرجين لمشاهدة الأفلام الأجنبية الجديدة . يبدو دورهم الفني وإحساسهم السينمائي . وهذا بدوره يؤدي إلى تصوير الفن السينمائي المحلي . وبلاد العالم اليوم لا تعيش في عزلة عن بعضها . بل إننا نشاهد في العام الواحد عدة مهرجانات سينمائية تعقد في أنحاء متفرقة من العالم . وفي كل عام تبرز التيارات الجديدة ، وتردد أصداؤها في كل مكان ، فتلقى رواجاً وتقديراً . هذا ما حدث للأفلام الإيطالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة ، ثم حدث نفس الشيء بالنسبة للسينما اليابانية . ففاز فيلم « رانمون » بالجائزة الأولى في مهرجان فينسيا عام ١٩٥١ ، وأعقب ذلك فوز عدة أفلام يابانية أخرى في مهرجانات كان وبرلين وكارلو فيفاري .

وعندما نجحت السينما اليابانية في المجالات الدولية حققت تفوقاً مستمراً في مستواها ، ساعد على نموه



منظر من فيلم اجتاهى من حياة فتيات الجيت

الى تكشف عن ثقافته العريضة ، وشعوره بالمسئولية نحو المجتمع الذى يعيش فيه .

ولعل هذا الشعور بالمسئولية نحو المجتمع الإنسانى كله ، قد برز بصورة أعمق فى فيلم «كبروساوا» الأخير «الحياة فى خوف» .

وبعدنا «كبروساوا» عن أسلوبه فى هذا الفيلم فيقول :

« مالم ألتزم بموضوع الخوف من التناوب الذرية والهيدروجينية ، ولكن لم أبدأ فى ذلك إلا المبالغة والإثارة .

« وقد كان هدفي من هذا الفيلم هو أن أعرض على الشاشة عقلية يابان عجزت بعيش فى خوف مرير .. وذلك لكي أدلع الشبان إلى التفكير فى المشكلة الرجعية التى تعد الآن مشكلة كل فرد منا .

« وعلى الرغم من أن الأبطال الذرية تمثل أخطاراً رجعية ، قد تظل حياة كل منا باليأس والأحزان .. فإن غالبية الناس يتجنبون التفكير فيها حتى لا تتفلقهم الأخطار المروعة التى تهدد حياتهم .

« وبعدا الحروب صبحت وسفت ، فإن الحيوانات لو عرفت لها من الغفيرة لما ترددت فى أن تنسى مقاييسها الذاتية ، حتى تجد ملجأ لها من هذه الأخطار .

« وأبطال فيلم « الحياة فى خطر » يتناوبون بنفس القوة والحكمة التى تتمتع الحيوانات بها . وغزلاء الأبطال أخطارهم وضخمهم . ولكن من غلغل تصرفاتهم التى قد تبدو شاذة وغريبة ، كنت أريد أن تصل إلى الناس الدعوة المختصة لمقاومة الأخطار الذرية » .

تمثل هذا الإيمان والإحساس بالمسئولية نحو العمل السينمائي استطاع «كبروساوا» وزملاؤه أن يجعل

السينما فى اليابان بعد الحرب العالمية الأخيرة ، كما كان يعبر عن آمال «كبروساوا» ووجهة نظره عن دور السينمائيين فى بناء ديمقراطية اليابان الجديدة .

ولم يكن «كبروساوا» يجد دائماً التجاوب الذى يتمتع به من الاستوديوهات التى ينتج أفلامه لحسابها . ولذلك فقد كان دائم التقلل من استوديو لآخر ، محاولاً فى أثناء ذلك أن يبحث عن منبر للتعبير السينمائي الحر .

ومن أوائل الأفلام التى أخرجه «كبروساوا» أيضاً فيلم «الشباب لا يعرف الندم» ، ومعالج التقييم موضوع حرية العلماء ، ويصور الأزمة التى يتعرض لها أستاذ جامعى عجز فى عام ١٩٣٠ حينما تضطره الحكومة إلى مساندة مطامعها العسكرية العدوانية . ولكن الأستاذ الجامعى يقاوم ... ويسانده فى هذا الموقف طلبته وابنته الشابة . وقد عالَج «كبروساوا» فيلمه بأسلوب متميز ، وإحساس عميق .

ومن الموضوعات التى عالِجها «كبروساوا» أيضاً الأفلام البوليسية ، ولكنه فى معالجته هذه الموضوعات تميز أيضاً بأسلوبه الخاص الذى برز فى فيلم «الكلاب الضالة» .

ويرى الفيلم قصة مخبر بوليس يسرق منه مسلسلته فى «ترام» مزدهم ، ويرتاع رجل البوليس لهذه السرقة لأنه إذالم يعثر على سلاحه فإنه سيتردد من عمله . ويبدأ فى البحث عن مسلسلته فى كل مكان فى طوكيو - فى الحوارات الضيقة وفى الفيللات الأنيقة . وفى أثناء ذلك يستعيد بعض ذكريات الحرب الأهلية . وينقل الفيلم بين مختلف الأجواء المتناقضة ؛ ويصور الشخصيات المتباينة ، فيكشف عن بعض النواحي النفسية للمجرمين ولرجال الشرطة . وهذه الطريقة يستطيع «كبروساوا» أن ينفذ إلى نواح عديدة من المجتمع من خلال قصة المطاردة البوليسية التى عالِجها فى كثير من البراعة



منظر من فيلم « ما كيت » الياباني

الذرية عليها لزيارة بعض أصدقائها من نجوا من الموت ، ولكنها ما إن تصل إلى المدينة الحزينة حتى تجد آثار المأساة تنشر ظلها في كل مكان .. فصديقها الشابة قد تزوجت ، ولكنها لا تستطيع أن تنجب أطفالاً ، وواحد من تلاميذها الصغار يموت موتاً بطيئاً بسبب « المرض الخفي » الذي خلطته القنبلة . وعادهم يتهم العجوز يعيش مشوهاً . فقد أصابه العمى ، وهو يعيش في جحر رهيب مع حفيده الصغير . وقد اختفى من جو المدينة كلها الأمل والسعادة — ولم يبق بها سوى رجال يعيشون حياتهم في خوف من الموت أو في انتظاره ، أو في حالة من اليأس والعناء لا تكتمل بها حياة .

وقد استطاع المخرج الشاب « كيناتو شنو » أن يحتفظ طوال الفيلم بنحو ناعم يسوده التحفظ الشديد في التصوير ، كما استطاع أن يجعل كل حالة فردية تساهم في تصوير الحياة اليومية العامة في مدينة محطمة .. كل شيء فيها بقوينا بطريق مباشر أو غير مباشر إلى يوم ٦ من أغسطس عام ١٩٤٥ يوم ألقيت القنبلة الذرية الأولى .

وقد عاد موضوع القنبلة الذرية يظهر في الأفلام من جديد عام ١٩٥٤ عندما عاد إلى اليابان الصيادون الذين أصيبوا بالإشعاع الذري نتيجة لتجربة القنبلة الهيدروجينية في بيكيني . وأخرجت أفلام تسجيلية كثيرة عن انفجار بيكيني ، أحدها هو فيلم « بقايا الموت » يسجل رحلة باخرة لبحث العلمي أرسلت إلى بيكيني للتحقيق في آثار الإشعاع الذري على الكائنات البحرية .. وقد أخرج فيلم آخر هو فيلم « الحساير الناجمة عن انفجار بيكيني » جائزة جمعية الكتاب السينمائيين بطوكيو .

وما هو جدير بالذكر ، أن هذا التيار السينمائي الذي يندد بالقتال الذرية ، قد استطاع أن ينتصر على التيار المعادي له الذي كانت تتبناه الشركات

السينما اليابانية تكتسب احترام العالم كله ، حتى أصبح الناس في كل مكان يتابعون ما تنتجه من أفلام بنفس الحماس الذي يقابلون به أفلام « شابلن » و « هدى سبكا » و « زافاتي » وغيرهم من أعلام السينما العالميين . ولم يكن « كيروساوا » على كل حال نبياً غريباً في السينما اليابانية ، بل إنه ثمرة تيار سينمائي ناجح .. احتضنته شركات السينما الصغيرة — صاندة الميثاق والتقيات . وقد كان الاتجاه الرئيسي لهذا التيار هو إنتاج أفلام ضد الحرب ، وضد إعادة التسلح . فأبرزت هذه الأفلام كل الأحوال التي مرّت بها اليابان أثناء الحرب .

وفي عام واحد (١٩٥٢) أنتجت اليابان أكثر من ستة أفلام استمدت موضوعاتها من مأساة هيروشيما وناغازاكي . ومن أبرز هذه الأفلام فيلم « هيروشيما » ، وفيلم « أطفال هيروشيما » ، وفيلم « مناطق القنبلة الذرية » ، وفيلم « أجراس ناغازاكي » . وفيلم « أغنية ناغازاكي المخالدة » .

وتنفاوت هذه الأفلام في معالجة الموضوع ، ولكنها جميعاً تلتقي في الهدف ، وفي التأثير العميق الذي تركه في نفوس المتفرجين . ولقد لاقى فيلم « أطفال هيروشيما » نجاحاً كبيراً عند عرضه خارج اليابان ، ويزور الفيلم قصة مدرسة شابة تعود إلى « هيروشيما » بعد سبع سنوات من سقوط القنبلة

يبحثون عن وظائف ، وفيلم « شوارع بلا شمس »
 عن حياة عمال المطاط في طوكيو ، وفيلم « نور القرية »
 الذي يعالج مشاكل التعليم في المناطق الريفية .
 وكذلك ظهرت أفلام عديدة عن عمال السكك
 الحديدية ، وعن حياة الفلاحين والمجموعات الريفية .
 وعن الحياة الجماعية التعاونية للصيادين الذين يتقاسمون
 شبكة صيد واحدة . كما ظهرت أفلام تناهج الإقطاع
 في الريف ، وتعرض مشكلة سكان البراري حيث
 يعيش مليون من اليابانيين في عزلة تامة عن بقية
 سكان البلاد ، كما أنتج فيلم تاريخي يسجل قصة
 انتصار الفلاحين في حفر قناة عبر جبل « هاكون » ،
 رغم معارضة سادة الإقطاع للمشروع .

وإلى جانب تصوير أحداث الحياة المعاصرة
 استمدت السينما اليابانية بعض موضوعاتها من القصص
 الأدبية الكلاسيكية التي تدور أحداثها في الماضي
 البعيد .

وفي هذه الأفلام التاريخية برزت إلى حد كبير
 تقاليد المسرح الياباني ، وأسلوبه في التمثيل والتعبير .



مقطر من فيلم « العبيط » قصة دستوييوسكي التي أنتجت اليابان



لقطة من فيلم « صيادو السمك »
 أحد الأفلام التي تصور حياة الناس وكيفية معيشتهم في اليابان

السينائية الكبرى ، إذ كانت تنتج أفلاماً تدعو إلى
 بعث روح العسكرية اليابانية من جديد محاولة بذلك
 التغلب على معارضة الشعب الياباني لإعادة التسليح
 ومقاومته له ، ولكنها اضطرت في أثناء إنتاج بعض
 هسده الأفلام إلى أن تغير اتجاهها لتضمن إقبال
 الناس على مشاهدتها .

وإذا كان التيار السينمائي الجديد في اليابان قد
 اتجه إلى إنتاج أفلام معادية للحرب ، فإنه قد أهتم
 في الوقت ذاته بتصوير حياة الناس وكفاحهم من
 أجل الحياة .. فظهر فيلم « خرجت امرأة واحدة حية »
 وهو يصور حياة عمال المناجم ، وفيلم « الدراجة » عن
 سعاة البريد ، وفيلم « الشبان الصغار » عن حالة
 الموظفين الشبان في الشركات والبنوك ، وفيلم « ما زلنا
 أحياء » وهو يصور مشاكل الشبان المتعطلين الذين



مظهر من فيلم كوميدي عن الحياة الحديثة

بالقوة تجعلهم يتصرفون في النهاية على اللصوص الغزاة .
والفيلم يمتاز بتصويره الدقيق للشخصيات المتباينة
من الفلاح المعجوز الذي يتمتع بحكمة الأجيال .. إلى
المقاتل الصلب الذي يؤمن بقدرة الفلاحين على
مساعدته .. إلى الفلاح الأب الذي يخشى على ابنه من
الغزاة ، ومن حاة القرية أيضاً ، فيلبسها ثياب الصبية
ليخفي حقيقتها ! ولكنها مع ذلك تقع في حب شاب
من المقاتلين فرى مواقف ناعمة جميلة ، وأخرى
عاصفة رهيبية ، وكلها تتميز بأسلوب فيه جرأة كبيرة
في التعبير السينمائي .

• • •

والسينائيون في اليابان مثقفون يقرأون الأدب
العالمي ويقبلون عليه . ليقبسوا منه موضوعات لأفلامهم .
ومن هذا القبيل فيلم « تاج من الدماء » الذي
اقتبس موضوعه عن رواية « ماكبث » لشكسبير .
وتلور حوادث الفيلم في القرن السادس عشر باليابان .
ومن الأفلام المكتسبة أيضاً فيلم « البيط » ، عن
قصة « ستوفسكي » الشهيرة ، وقد نقلت حوادث
القصة لتلور في اليابان الحديثة . ومن الطريف أن
هذا الفيلم حثد إتمامه استغرق عرضه ثلاث ساعات ،

وتعطي التقاليد القومية بأن يخفي الوجه العراطف التي
تجيش بها النفس .
ولذلك فلننا نجد اليابانيين يواجهون أشد المواقف
قسوة بنوع من السلبية ، أو باقتسام مودبة تخفي
عواطفهم الحقيقية . وقد كانت تقاليد المسرح الياباني
تتخصص في أسلوبين للتعبير : إما كتمان الأحاسيس
والتحفظ الشديد في التعبير عنها حتى لا يكاد المتفرج
يخس بها . وإما التعبير عنها بعدة انفعالات رمزية
عنيفة مفاجئة . وقد استخدمت السينما اليابانية كلا
الأسلوبين بمهارة في أفلامها التاريخية .

ونحن لم نشهد في القاهرة من هذه الأفلام اليابانية
كلها سوى فيلم تاريخي واحد ، هو فيلم « الساموراي
السيح » . وهو يصور حياة قرية يتهددها اللصوص
بالغزو في موسم الحصاد من كل عام ، ولكن أهل
القرية يصممون على حماية محصولهم فيستعينون في
ذلك بسبعة رجال مع المقاتلين الأشداء . ويقوم
هؤلاء الرجال بتنظيم مقاومة القرية كلها معتمدين
في ذلك على كل فرد من الفلاحين الذين يشعرون
في أول الأمر بالضعف ، وعدم الثقة بقدرتهم على
القتال . ولكنهم سرعان ما تكسبهم وحدتهم شعوراً

الشركة في النهاية ، وخرج «كبروساوا» لبحث عن منتج جديد يتعامل معه .

وهكذا نلمس أنه رغم الصعاب والمشاق ، استطاع السينائيون في اليابان أن غلقوا تياراً جديداً ، حطم القيود التي تحد من حريتهم في التعبير ، واستطاع أن يتغلب على الاتجاهات التقليدية المعادية للتطور .

وقد أحرز هذا التيار انتصارات عديدة ، ونجحت أفلامه بلونها المحلى . وطابعها الصادق ، في أن توجه أنظار العالم كله نحو السينما اليابانية .



منظر من الفيلم التاريخي « ر شوب » .

بقى سؤال لا بد من إثارته ، وهو : لماذا لا نشاهد هذه الأفلام في القاهرة ودمشق ؟

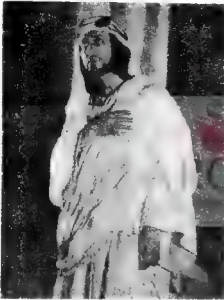
إن لدينا قسماً للثقافة السينمائية في وزارة الإرشاد ، لا بد من أن ينهض بواجباته في عرض هذه الأفلام الحديثة في أندية .. أينما التي يديرها .. فلا يكفي بعرض الأفلام التي نتاح لنا مشاهدتها في دور العرض العادية . لأننا في أشد الحاجة - نقاداً وسينمائيين ومتعرجين - إلى الاطلاع على مختلف المدارس السينمائية لتفيد خبرات الجميع في دعم السينما العربية .

ونار من أجل ذلك خلاف شديد بين تخسرجه «كبروساوا» الذي أصر على عرض الفيلم كما هو . . في حين أصرّت الشركة المنتجة على تقطيع الفيلم ، واختصاره إلى الطول التجاري العادي . وانحصرت



أحمد علام

القروى الأديب الذى وقع فى غرام المسرح
بقلم الأستاذ محمد السيد شوشه



أحمد علام

في دور محمود ليل

من مجموعة الأستاذ كال حمودة

وإذا قلبنا صفحات حياة هذا الفنان الكبير ،
فسراها حافلة بالروائع والأعجاد التي قدمها للمسرح
العربي ، ممثلاً ومخرجاً ومعلماً ونقياً للمهن التمثيلية ورئيساً
لائعاً للثقافات الفنية .

نشأ في قرية سنديس بمديرية القليوبية ، كما ينشأ
أبناء العمدة والأعيان مرقها منعماً ، إذ كان والده الشيخ

في اليوم الثامن عشر من شهر يونيه الماضي سافر
الأستاذ أحمد علام إلى ألمانيا لمعالجة عينيه على نفقة
الدولة .

وقد جاءت الأنباء بعد ذلك تبشر بأن الأمل في
شفائه كبير ، وأنه عائد إلى أرض الوطن . وقد عاد
إليه نور بصره الذي كاد يفقده بعد أن أمضى زهرة
عمره تحت أضواء المسرح والسينما . حياً متالقاً في
عالم التمثيل .

ويذكرني مرض الأستاذ علام بدور بطون على
حالته اليوم ، شهدت له منذ ثلاث سنوات على مسرح
دار الأوبرا في مسرحية « دموع إبليس » تأليف الأستاذ
فتحى رضوان وإخراج الأستاذ نبيل آدمي . فام فيه
بدور رجل يعقد بصره في الفصلين الثالث والرابع من
الرواية . أداه في ذلك الوقت وهو يعاني حالة نفسية
ألمية ، لأنه كان دائم الشكوى من آلام في عينيه .

ثم جاء يوم من شهر سبتمبر عام ١٩٥٨ كان
يوذي فيه دوره في مسرحية « الغيرة » وإذا به
يفاجأ بظاهرة لم تحدث له من قبل . فقد بدأ يرى
الأشياء غير واضحة على المسرح ، وخيل إليه أن
كل شيء يهتز أمام ناظره ، فارتاع لهذه الظاهرة
وعرض نفسه على الأطباء . فقررُوا أن تجري له
جراحة سريعة . ولكن حالته بقيت كما هي ، فأرأت
الدولة أن تتكفل بعلاجه على نفقتها في مستشفى
الدكتور مولر أشهر إخصائي في جراحة العيون في ألمانيا.

• • •

أنصار التمثيل والسنيما عام ١٩١٣ وكان أول رئيس لها ، حيث خلفه في رئاستها فيما بعد الأستاذة محمد تيمور وفؤاد رشيد وأحمد حسين وسليمان نجيب .

لقد كان عبد الرحيم مفتوناً بفن التمثيل ، يبشر به ويدعو إليه ، ويحدث طلابه وحواريه عن هذا الفن الجميل ، وعن أثره في نهضة الشعوب ورفق الأمم . وكانت قد تآلفت في ذلك العهد فرقة جورج أبيض العربية الأولى عام ١٩١٢ وانضم إليها عبد الرحيم رشدي الحامي الذي آثر مهنة المحاماة . ومن ثم بدأ التمثيل يأخذ مكانة مرموقة محترمة ، بعد أن كان الشباب المثقف يتفرق عن الانتساب إليه . فازداد إعجاب الطالب الثانوي ابن العمدة بالتمثيل ، واخذ من محمد عبد الرحيم وجورج أبيض وعبد الرحمن رشدي أساتذة روجين له في هذا الفن ، يقتضى أثرهم ، ويتأثر خطاهم .

ولذلك أراد أن يزاول هذه الهواية .. فانضم إلى بعض نوادي هواة التمثيل التي كانت منتشرة في ذلك الحين مثل " نادي الكتبخانة " ، ونادي جمعية " زهرة التمثيل " ، ونادي جمعية " النجم الأبيض " ، وذلك في الوقت الذي كان يتابع فيه ركب الحركة المسرحية ، ويشاهد تراجيدات جورج أبيض ، وغنائيات سلامة حجازي ، وفودفيليات عزيز عبد ، حتى شغلته هذه الهواية عن دراسته فانقطع عنها قبل أن يحصل على شهادة البكالوريا .

وكان لهذا الحادث وقع سيئ في نفس أسرته ، جعلها تحاول أن تبعد عن هذه الهواية بشئ الطرق .. فكان من بين محاولاتها ، أن سعت إلى تعيينه في وظيفة كتابية في وزارة الحفانية في بلد بعيد عن القاهرة ، ولكنه لم يستمر في هذه الوظيفة طويلا ، فتركها ليعود إلى مسرح أماله في المدينة الكبيرة .

وفي ذلك الوقت لاح أمل جديد في حياته ، فقد كوّن الأستاذ عبد الرحمن رشدي الحامي فرقته المسرحية الأولى في عام ١٩١٨ ، وضم إليها مجموعة جديدة من الشباب المثقف أمثال : زكي طليعات وسليمان

محمد مصطفى علام عمدة القرية ، وكان يعلّق عليه كبار الأمل ، لكن يتم دراسته العالية ، ويتخرج ليصبح طبيباً أو مهندساً أو محامياً أو ضابطاً أو موظفاً كبيراً في الدولة .

ولكن هواية التمثيل بدأت تتمكن من نفسه ، فقد استولت عليه أضواء المسرح ، واخذ يحلم بأن يصبح ممثلاً كبيراً تسلط عليه الأضواء ، ويخطر في جلال وعظمة على خشبة المسرح ويلوئى صوته عالياً في سمع الجماهير .

وقد تسربت إلى نفسه هواية التمثيل عن طريق الأدب ، إذ كان منذ حداثة مولعاً بالمطالعات الأدبية وتلوّق الشعر ، وكان السبب الذي خلق فيه هذه المللكة أنه كان له خالٌ أديب ، اسمه الأستاذ كامل حجاج ، كان يقيم ندوات أدبية في بيته ، ويملك مكتبة ثمينة تحوى كتب الأدب القديم والحديث ، فكان يحضر هذه الندوات ويستمتع إلى مايلقى فيها من شعر وبروي فيها من طرف ونواهد أدبية ، ويمكن على قراءة كل منافع عليه يده من كنوز هذه المكتبة .

وقد حدثني زميل طفولته وصاحبه الأستاذ عبد الرحمن قرأمة الحامي الذي كان زميلاً له في مدرسة القربية الابتدائية عن ذكرياته معه في تلك الفترة ، فقال :

« كان أحد من حداثة مهلا للأدب يقرأ كثيراً وبروي الشعر القديم والحديث وكان وهو تلميذ في السنة الرابعة الابتدائية عام ١٩١٣ يكتب موضوعات إنشائية جميلة تهر مدرس الإنشاء ، فيطلب منه أن يلقيها بصوته أمام زملائه كقطع من الأدب ، فكان يلقيها بصوت مبرر واضح جميل ، دون أن يلحن أو يغنى في اللغة ، ويعرف كيف يبدأ متى يجب الطوف عند مقاطع الكلمات .

ومجانب ميله للأدب ، كان يميل إلى الرياضة ، حتى برز في لعبة كرة القدم ، وكان رئيساً للفريق الرياضي بالمدرسة ، فساعدته هذه الهواية على الاحتفاظ بقوامه الذي يعتبر رأساً للطل .

وعن طريق الأدب ثم الرياضة هوى المسرح ، وعشق التمثيل . وقد تمكن منه هذا الهوى وذلك العشق ، عندما كان طالباً ثانوياً بالمدرسة السعيدية ، إذ كان أحد أساتذته في تلك المدرسة رائداً من رواد النهضة المسرحية في الإقليم المصري .. ذلك هو المحرم الأستاذ محمد عبد الرحيم الذي أسس جمعية

فوزى أشد الإعجاب ووعده بأن يقدمه إلى شوق حين يعود من منفاه .

ولما عاد شوق تصادف أن شهد الحفل الذى أقامته نقابة الصحفيين القديمة على مسرح دار سينما « الكوزجراف » التى أنشدها فيها شاعر القطرين خليل مطران قصيدة شوق المعروفة عن الصحافة . وفى ذلك الحفل قدم نادى جمعية « النجم الأبيض » مسرحية بعنوان « اللغز » من إخراج وتمثيل النجم الشاب أحمد علام .

وفى تلك الليلة وفى سليمان فوزى بوعدة ، فجاء عقب انتهاء التمثيل إلى غرفة الممثل الشاب ومعه أمير الشعراء ، حيث قلعه إليه كأديب وفنان وراوية لشعره ، فأبدى شوق إعجابه به ، وأخذ يرقب نجمه على المسرح .

وقد تقلب علام فى فرق مسرحية كثيرة بعد حل فرقة عبد الرحمن رشدى ، كان لا يستقر فيها طويلا ، لأن أصحاب تلك الفرق كانوا يشتغلون بالتمثيل بجانب أعمالهم الحرة ، ويغضبون على الممثل إذا أجاد فى تمثيل أدواره ، خوفاً من منافسته لهم .

وفى يوم ١٠ من مارس عام ١٩٢٣ أسس الأستاذ يوسف وهبى فرقته المسرحية الأولى ، فالتحق بها منذ اليوم الأولى ، واشترك فى مسرحيتها الأولى « المنجن » حيث قام فيها بدور الطبيب الذى يقتله المجرمين .

وفى فرقة رئيسى لمع نجمه فى عشرات المسرحيات .. ترجيداية وكوميديية على السواء مثل : « الذئاب » و « تسوكا » و « الإغراء » و « الصوص » و « الذهب » و « الشرف » و « قمبيز » و « راسبوتين » و « الاستعباد » و « دافيد كوبرفيلد » :

وكان لنوره فى « الذئاب » وهو دور « ماكس » قصة جذيرة بالتسجيل . فلأن هذا الدور يعتبر من الأدوار الناعمة الهادئة ، التى يصعب على الممثل العادى النجاح فيها ، لكنه خال من الإثارة والمواقف الدرامية العنيفة التى تميز المتفرج ، ولذلك كان الأستاذ عزيز عيد يخرج الفرقة يريد تمثيله ، ولكن يوسف وهبى اختار له أحمد علام بدلا من عزيز فأداه بنجاح ،

نجيب ومحمد عبد القدوس ومحمد فاضل وعبد الوارث عسر ، فانضم إليهم أحمد علام حيث بدأ نجمه يلمع فى هذه الفرقة الجديدة ، التى بدأ يحترف فيها التمثيل لأول مرة فى حياته .

وكان أول دور مثله فيها دور « السكرتير » فى مسرحيتها الأولى « النائب هلى » ، ودور القى الأولى فى كثير من مسرحياتها الأخرى مثل : مسرحية « الشعلة » كما قام ، وهو لا يزال دون العشرين من عمره ، بتمثيل دور « الأب » فى مسرحية بعنوان « الموت للمنى » .

وبدأت آمال النجم المسرحى الجديد تتحقق .. ولكن الفرقة لم تستمر فى عملها أكثر من موسمين ، حيث حلها عبد الرحمن رشدى وعاد بعد ذلك إلى مهنة المحاماة .

وكان من الممكن أن يؤثر هذا الحادث فى نفسه ويزعزع عقيدته فى حب المسرح : خذلان أستاذة الروعى عبد الرحمن رشدى وعودته إلى المحاماة . ولكن هذا لم يزد إلا إيماناً بالمسرح . وتعلقاً بش التمثيل الذى شغف به حباً .

ولقد نصحه أصدقاؤه بعد ذلك بأن يترك التمثيل ليتم دراسته ، ولكن هذا الفن كان قد استولى على قلبه وعقله وروحه ، ولم يعد يجد لديه متسعاً للدرس والتعليم فى أى ميدان سواه !

وكانت له عبارة يقوفا دائماً لأصدقائه :

« إنى إذا لم أستطع أن أثبت أنى مثل قاتل فى إقناع الجمهور بؤس القاتلية التى فطرت عليها ، فأنى سأترك التمثيل وأعود إلى قرين لأهمل حياتى هناك من جديد ، فاحسب أعمل القاتل وأزور الأرض » .

ولكنه بالرغم من ذلك استطاع أن يتخفف نفسه بنفسه بالدرس والإطلاع فى الشؤون الفنية والأدبية ، فقد بقى على غرامه القديم بالشعر والأدب .

• • •

جلس يوماً مع المرحوم الأستاذ سليمان فوزى صاحب مجلة « الكشكول » وجاء ذكر الأدب ، فأخذ يروى له الشئ الكثير من الشعر القديم والحديث ، لاسيما شعر أمير الشعراء أحمد شوقى الذى كان وقتئذ فى المنفى - فأعجب به سليمان

إليك أنه قد تحول إلى شخص آخر مسحور ، يتمص شخصية « مجنون ليل » جسداً وعقلاً وروحاً .

ولقد انطبعت شخصية هذا الدور في أذهان الجماهير في تلك الفترة بشخصية علام ، إلى درجة أن عزيز عيد حاول أن يمثله من بعده فأخفق فيه ، ليس لأنه لم يجد تمثله ، بل لأن الناس لم يستطيعوا أن يتخيلوا شخصاً آخر في دور المحنون غير أحمد علام ، حتى بلغ من حماس النظارة للممثل الشاب ، عندما كانوا يرون منافسه يقوم بهذا الدور ، أن كانوا يتادون بسقوط عزيز عيد ، ويهتفون بحياة أحمد علام .

وظن المخرج الكبير في ذلك الوقت أن الممثل الشاب هو الذي يوحى إلى ففر من الناس بهذه الهتافات عندما مثلت المسرحية في القاهرة .. وإذا به يسمع هذه الهتافات تتكرر عندما أعاد تمثيل الدور في بعض رحلات الفرقة إلى الصعيد ثم إلى شمال إفريقيا .

وكان علام أول وآخر ممثل عربي قام بتمثيل إحدى الشخصيات المقدسة على المسرح ، وهي : شخصية النبي الجميل « يوسف الصديق » في مسرحية « زليخة » عندما قدمها فرقة فاطمة رشدي إحدى رحلاتها التمثيلية إلى العراق ، بعد أن مثلت ليلة واحدة في القاهرة ، ثم منع تمثيلها بعد أن ثار علماء الأزهر على تمثيل هذه الشخصية المقدسة على المسرح . وكان عندما مثل شخصية النبي الجميل تحكفاً وتحكفاً ، الذي رأودته امرأة العزيز عن نفسه فاستعصم وأنى ، وقطعت النسوة أيديهن مأخوذات بفطوح حسنه وجماله لا يزال في عتفوان الشباب ، ففي ساحر القوام ، جذاب الشخصية ، جميل الصورة ، يشع من عينيه بريق الإيمان . لذلك استطاع أن يفتح الناس لهذه الشخصية ويجعلهم يتخيلونه في صورة النبي الجميل ، كما انطبعت في أذهانهم صورته في شخصية نبي الحب « مجنون ليل » . فقد كان هناك خيط واحد يربط بين الشخصيتين في التمثيل هو : عنصر التصوف ، التصوف .. في الحب في شخصية « مجنون ليل » ، والتصوف في الدين في شخصية « يوسف » .

وقد استعان علام على أداء هذه الشخصية

ذلك لأنه كان يوديه ليثبت به وجوده أمام عزيز - رحمه الله - الذي كان يعتقد أن « علام » لا يصلح لأداء مثل هذا الدور ، بل لا يصلح إطلاقاً للدور الفني الأول ، لأنه كان يمثل الجسم ، قوى الصوت ، حتى إنه كان يرشحه لتمثيل أدوار الشيوخ وهو لا يزال فتى يافعاً في ميعة الشباب .

ولذلك أداه علام بروح من التحدى وقال كلمته الماثورة : « إذا لم أصح لأداء هذا الدور ، فإنني سأترك التمثيل وأعود إلى قريتي لأعمل فلاسفاً » .

وقد تكررت هذه الحادثة أكثر من مرة بين المخرج الكبير والممثل الشاب . فلا يزال أبناء هذا الجيل يذكرهم حكاية التنافس التي قامت بين عزيز عيد وعلام حول تمثيل دور « مجنون ليل » في مسرحية أحمد شوقي حينما قدمتها فرقة السيدة فاطمة رشدي لأول مرة ، إذ كان عزيز يرى أنه أصح ممثل لهذا الدور ، بل كان يرى أنه خلق تمثله ، ولا يستطيع أن يقوم به أحد سواه . فما بالك بعلام الذي كان يرى فيه هذا الرأي القديم ؟

ولكن فاطمة رشدي نصرت « علام » على عزيز ، كما نصرته من قبل يوسف وهي في مسرحية « الذئاب » وقدر له أن يمثل دور المحنون الذي اختاره له صديقه أمير الشعراء بالذات . ليكون سبباً في شهرته وعجده الفني ، فقد ساعدته مطالعته الأدبية ، وتنوقه للشعر على التألق والبروز في هذا الدور ، إلى درجة أنه أصبح علماً عليه يقرن دائماً باسمه ، ولا يذكر اسم المحنون إلا ويذكر معه اسم علام .

وكان الوعي التمثيلي في ذلك الوقت بدأ يظهر بين طلبة المدارس ، حيث كونوا الفرق التمثيلية التي أخذت تبارى وتتنافس في تمثيل تلك المسرحية الشعرية ، وكان كل شاب مهوى التمثيل يريد أن يمثل دور المحنون ليقلد فيه أحمد علام في شخصيته الجذابة . وإلقائه المنمى الجميل ، وخطواته الثابتة على المسرح ، ووقفاته الرائعة ، وحركة يديه ، وهو يلوح بهما في رشاقة وخفة ، وملامح وجهه وتعابير عينيه ، حيث يغيل

دعاس الابن، و « الوطن » لفيكتور ساردوا و الموت يأخذ أجارة » لالروتو كاسيلا . وذلك هذا المسرحيات العربية المؤلفة ثرية كانت أم شعرية ، ولأصحاب مسرحيات الأستاذ عزيز أباطة المنظومة ، مثل : « قيس ولبنى » و « الناصر » و « العباة » و غروب الأندلس » و « شجرة الدر » التي خلطها بأدواره على المسرح .. وإن الشيء الجدير بالملاحظة هو أن هذا الفنان المسرحي الأديب ، قد عاصر شاعرين كبيرين من شعراء المسرح العربي ، وظفر بإعجابهما وهما : شوق وهزير أباطة فقد تحمس به عزيز بعد شوق لكي يمثل الأدوار الأولى في كل مسرحياته الشعرية ، وذلك لأن ممثلنا الأديب لا يلقى الشعر ، وإنما يغنيه !

ونحن إذا أردنا أن نضع «علام» في مكانته الفنية الصحيحة ، فلا بد لنا أن نأق له بضرب في هذا الفن . حتى تسهل علينا الموازنة ، ولن نجد له نداً في هذا المضمار سوى الممثل الكبير حسين رياض الذي عاصره في أثنى مراحل حياته الفنية ، وكانت الأدوار الأولى في كل مسرحية موزعة بين البطلين ، ابتداء من فرقة عبد الرحمن رشدي حتى فرقة المسرح القوي .. فلأن كليهما فارس في ميدانه ، له درجته الخاصة في التفوق والآداء ، فترى «علام» الممثل الأديب يتفوق في المسرحيات الشعرية التي تعتمد على الحركة المرسومة ، والإلقاء المنغم ، والصوت الرنان بطريقة كلاسيكية تغلب عليها الصنعة والزخرفة ، بينما يتفوق حسين رياض الممثل فقط ، في المسرحيات الثرية ، لأنه أقرب في تمثيله وإلقائه إلى الطبيعة . والدليل المادي على ذلك تفوق الثاني على الأول في التمثيل السينمائي الذي يقرب من الطبيعة في الآداء ، فإن «علام» لم يستطع أن يتحرر من تمثيله المسرحي الذي أصبح له طابع خاص جعله لا يتفوق إلا في أدوار خاصة كتور الأمر الرجعي المناهض لثورة في فيلم «رد قلبي» وإن كان الاثنان يستويان في أداء الأدوار التاريخية التي تتطلب هيئة المظهر ، وجلال العظمة !

المقدسة في ذلك الوقت بأن عصم نفسه من كل ما يفضي الله ، وعكف على الصلاة والعبادة وتلاوة القرآن لكي يدخل في هذا الدور بقلب سليم .

وقد فاتني أن أذكر في تاريخ حياة ممثلنا الأديب أن الصحافة قد اجتذبتة فترة من الزمن ، إذ أصدر في عام ١٩٢٤ مجلة أدبية فنية باسم «الفنون» بالاشتراك مع الأستاذ أحمد كمال الدين الحلبي ، كما ساهم في تحرير كثير من المجلات الفنية مثل « المسرح » و « الناقد » . واشتهر في ذلك الوقت باطلاعه على الأدب الرومي حتى أطلق عليه الأستاذ محمد التابعي حينذاك في بعض مقالاته اسم « علاموف » .

وفي عام ١٩٣١ منحة وزارة المعارف جائزة تشجيعية قدرها مائة جنيه تقديراً للجهود التي يبذلها في نشر الثقافة التعليمية في المدارس ، بعد أن تفوق طلبته في التمثيل . وفي ذلك الوقت أنفق هذه الجائزة في القيام برحلة دراسية إلى لندن للاطلاع على الحركة المسرحية هناك .

ولما ظهرت السينما العربية لأول مرة كالآفة فظافة المسرح أول ممثل لعب فيها دور التي الأول أمام السيدة عزيزة أمبر في ثاني فيلم صامت .. قامت بإنتاجه في عام ١٩٢٨ بعنوان « كفى عن خطيئتك » ، ثم أمام السيدة منيرة المهدية في فيلم « الغندورة » عام ١٩٣٢ ، كما كان نجم أول فيلم من إنتاج «ستديو مصر» وتمثيل السيدة أم كلثوم وهو فيلم «وداد» الذي أنتج في عام ١٩٣٥ واستمرجه بعد ذلك في الصعود على خشبة المسرح وشاشة السينما ، التحق بفرقة «المسرح القوي» منذ تأسست في عام ١٩٣٥ باسم «الفرقة القومية» ، ثم باسم «الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى» عام ١٩٤٢ حتى أخذت اسمها الجديد ، بعد أن قامت الوحدة العربية .

وتاريخه في هذه المرحلة معروف ، وأدواره في مسرحياتها لاتزال ماثلة أمام أعيننا ، وهي تعد بالثبات كأدواره في « تاجر البندقية » لشكسبير ، و « الحب والدمية » لشيرل ، و « الشعلة المقدسة » لسومرست موم ، و « تلميذ الشيطان » لبرناردشو ، و « غادة الكاميليا » لألكسندر

العذراء المهذبة

للقصصى الروسى فيدور دوستويفسكى

ترجمة المرحوم الأستاذ عباس حافظ

هذه القصة التى تنشر فى هذا العدد القسم الأول منها وستنشر فى العدد التالى بقيتها ، كانت آخر ما نقله المرحوم الأستاذ عباس حافظ حصصاً لهذه المجلة .

مقدمة المؤلف

دعى «أولا» أستاذ قرائى المقررة ، لأنى فى هذه المرة لا أقدم إليهم «برييات» كالأفواشى ، بل قصة ، ولكن هذه القصة استلقت ككتابها من الشطر الأكبر من شهر ، ولهذا لا يسنى إلا أن أعود فأسلم عفاً ، وأرجو منهم وقتاً وقصاعاً . ولأحدث «ثانياً» عن القصة ذاتها ، ففى دعوتها قصة غريبة «فانتازية» ، فلا أعدها «واقعية» إلى أبعد حد ، ولست أذكر أنها فى شكلها «عربية» ، وهذه الوسيلة سأقدم إليكم شرحاً تهيدياً .

إن القصة ليست قصة إطلاقاً ، ولا حتى سلسلة ملاحظات مدونة ، تصوراً لأنفسكم رجلاً ترد بجانبه فوق منضدة جثة روجته الميتة ، ولئن كانت قد انقصت سبع ساعات على إلثامها بنفسها من إحدى النوردة ، فلا يزال الرجل ذاهلاً من أثر الصدمة حتى لا يستطيع أن يجمع شتات أفكاره فهو ينتقل من غرفة إلى أخرى فى البيت ، ويحاول عبثاً أن يتبين ماذا حدث ، ويستجمع شواهد المشتتة ، وهو رجل مهوس «هز» فى الحسنة سرت فى الأوهام ، من ذلك النوع الذى لا يكف عن الكلام مع نفسه ، وصاحبة خاطره ، وهذا هو ما يفعله الآن ، وهو يروى هذه القصة ويحاول أن يجد لها بعض التفسير والبيان ، أبعد من مراعاة سياق الكلام ، فهو متناقض مع نفسه ، سواء فى المنطق أو الشعور ، لأنه يبين يحاول فى لحظة تبرير مسلكه ، وإلقاء اللائمة عليها ، لا عليه ، إذ ينتقل فى اللحظة التالية معاً فى خيط مستطيل من الأفكار الغريبة ، والخواطر الدخيلة التى لا صلة لها بالموضوع ، إن الحزن والاضطراب الشديد قد استلبا عليه ، ولكنه مع ذلك كله يبدأ يفهم ويدرك ، ويعصر أفكاره ، فلا يلبث سبل الذكريات الثائرة فى خاطره بغير إرادته ، أن يورثى به فى النهاية إلى الحقيقة ، ولا تثبت هذه الحقيقة أن تنفض به إلى انتشاله نفساً وروحاً . والواقع أن ثمة حديثه إلى نفسه قرب حاتمة القصة تختلف تماماً عن بدايتها المقطرية ، وما ذلك إلا لأن حقيقة الأشياء - أو ما يحسها كذلك فى أحيان نفسه - قد ظلمت كما يطلع التفسير على هذا الرجل المنكسر .

هذا هو موضوع القصة ، وأما حادثاتها فقد استغرقت بالطبع عدة ساعات ، هل حين ترى السياق فيها متقطعاً فى هذه مواضع ، وتتخلله فجوات كثيرة ، واضطراب فى الشكل والصفة ، والرجل فيها من البداية إلى النهاية يكلم نفسه ، غلا مواضع يشير فيها إلى «سابع» غير منظور ، وقاض حتى لا تبصره الأيمن ، وهو فى عالم الواقع أبداً كذلك . ولو استطعت أن أنسخ كلمات المتحدث إلى معه ، لجاءت أشعث وأنيب ما تصورتها فى خاطري ، وإن كان ترتيبها النفسى غنى لا يزال قائماً كما هو لم يتغير . فقد حاولت فى هذه الصورة السريعة أن أعظمى وقصاعاً ، ولهذا التماس الذى يبدو غالباً على القصة دعوتها «غريبة» أو «فانتازية» وهو شيء حدث مثله من قبل فى دنيا الفن . فقد استخدم مثلاً «فيكتور هوس» مثلاً طريقة كهذه فى قصته البديعة واليوم الأخير فى حياة مجرم محكوم عليه بالإعدام إذ ذهب فيها دون إيراد صورة منسوخة فلا ، بدس فى القصة عنصرًا يجامى الواقع ويتناقض مع الحقيقة ، معتزلاً أن رجلاً محكوماً عليه بالإعدام يستطيع ، أو يمكن ، أن يتسع له الوقت النفسى لتدوين أفكاره إلى آخر يوم ، بل إلى آخر ساعة ، أو آخر لحظة فى الحياة . ولو أن «فيكتور هوس» لم يسمح لنفسه بهذه الرخصة ، لما تيسر له أبداً أن يخرج لنا ما يصح أن نلده بغير تردد أكثر تواليه واقعية ، وأبلغها حقيقة ، وأظهرها صفناً ...

القسم الأول

(١)

من كنا ..؟

هكذا هي راقدة ... جميلة كعهدي بها أبداً ،
وأنا أقدم نحوها من لحظة إلى أخرى وألقى نظرة على
وجهها ، وغداً ستحمل وسأبقى أنا وحدي ، واليوم
ترقد فوق متضبتين للميسر وضعت إحداهما لصق
الأخرى في « الصالون » ، ولكن غداً ينتظرها القبر
والكنن الأبيض ... الناصع ، أما كيف حدث ذلك
فليس في إمكاني أن أقول ، وأحاول مرة ، وثانية ،
أن أشرح ذلك لنفسي .. ومنذ الساعة السادسة من
الصبح وأنا أحاول التعليل ، ولكني مع ذلك
لا أستطيع تركيز أفكاري في نقطة واحدة وربما كان
عجزى عن التعامل يرجع إلى فطري المحاولة ، وربما
كان الأفضل أن أعيد رواية الأحداث بترتيبها
الصحيح فعلاً ، رباه ! ما أنا بصاحب بيان ،
ولا أخى أدب ، كما يرى كل إنسان ويصير ، ولكن
إذا كان المطلوب مني أن أذكر الأشياء كما أفهمها ..
فلن كل ما أخشاه هو أن أفهمها ...

وإذا شئت أن تعرف .. ولنبداً من البداية -
قلت لك إنها جاءتني في أول يوم بكل بساطة ،
جاءتني لترهن عندي نقالها ، لتستعين بمن
الزمن على دفع أجر إعلان تريد نشره في صحيفة
« جولوس »^(١) ، لإعلان تقول فيه إنها « مربية »
تريد أن تعطى دروساً في البيت أو الخارج ...
هكذا كانت البداية ، ولم أستطع طبعاً في أول الأمر
أن أتبين فرقاً بينها وبين أى أحد سواها ، قصد
جاءتني كما يحى غيرها ، ولكني مع الوقت بدأت
أخذ بالي منها ، وكانت في تلك الأيام تلوح فارعة

القد ، كستائيه الشعر ، هيفاء ، لا تكف عن
تغضين وجهها ، كأنها ختجلى - وإن كنت أعتقد
أنها تفعل ذلك مع كل غريب - أما أنا فقد عاملتها
كما عامل سواها لا كطالب رهن ، بل كبشتر ،
وكانت بمجرد تناول القود تدور على عقيها وتنصرف ،
لا تنبس بكلمة مطلقاً ، على حين كان الآخرون
يبدأون الأخذ والرد معي ، أو يرجون ويتوسلون أن
أزيدهم ، ولكنها لم تكن تجد في أية مرة خطأ فيها
أدفعه ، أو تبدي اعتراضاً عليه ، ولكني مع ذلك
كنت أشعر بأن ماخوذ كلما جاءت . ومن أول الأمر
أدهشني أشد الدهشة ما كانت تأتي به لرهنه . إذ
كانت كلها أشياء من نحو أقراط من قشرة من الفضة
أو « حيدالية » تافهة وهي جميعاً في قلب بعضها .
لا تساوي أكثر من عشرين « كوبيك » أو قرابها .
وأعتقد أنها هي نفسها كانت تعرف أن كل قطعة
مبا لا تساوي غير عشرة كوبيكات ، ولكني كنت مع
ذلك أرى في وجهها أن تلك الأشياء غالية عندها ،
عزيزة على نفسها . كما علمت فيما بعد أنها كل
ما روثته عن أبيها وأماها . وفي ذات مرة . أتى والله
في ذات مرة . واحدة فقط . سمحت لنفسي أن
أعبت وأستخف بعض ما كانت تأتي به . إذ ينبغي
أن تتذكر أنني لم أكن عادة أنسى نفسي . فلن
موقتي ليزاء الجمهور كان أبداً موقف رجل مهذب .
لأن قلة الكلام . والأدب . والتدقيق في المعاملة .
كانت جميعاً شعاري ، وإن كان التدقيق - ولا شيء
غير التدقيق - هو عندي فوق كل اعتبار . ولكن
حدث في ذات يوم أن رأيته قادمة بقايا ... نعم .
بالحرف الواحد ، يبقايا بساط قديم من جلد
الآرانب ، وعندئذ لم أملك نفسي . فأبدت
ملاحظة حادة أو شيئاً من هذا القبيل .. ياخذ !
لوددت لو أنك رأيت مبلغ الغضب الذي بدا عليها .
قد كانت عيناها تجلاوين ، زرقاوين ، مفكرتين ،

خاطرك» لكن أعطيا معنى خاصاً ، لأنني لم أكن رائق المزاج ، فلم تكذب تسمع هذه العبارة حتى اتقذت عينها كما فعلنا من قبل ، ولكنها لم تأتِ المال إلى ولم تردّه ، بل تناولت النقود في صمت وانصرفت ، والفاقة عندها ... ولكن لشدة ما كانت غضبها لعزتها وكرامتها ، وبدا لي أنني قد جرحتها إحساسها ، ولم ألبث أن وجدته فجأة بعد ذهابها أسأل نفسي : « أكانت الغلبة عليها تؤذي روبلين اثنين ؟ » هاها.. أجل ! حقاً كانت الغلبة مساوية روبلين اثنين هاهاها.. نعم لي لأذكر أنني رحت أسأل نفسي هذا السؤال مرتين « أكانت الغلبة حقاً عدل روبلين اثنين ؟ » . وألفينى مستضحكاً أجيب نفسي عن هذا السؤال بالإيجاب ، لأنني كنت قد ثبتتُ لي هسلوتي ، واستطعت مزاجي ، إذ لم أكن أضمر لها مسادة ، ولكنني تصرفت معها عن صواب وحسن نية ، و مراد ثابت ، لقد أردت أن أثبت لها أن تفكيرى فيها إنما أتى شاردة خلال خاطرى ، لقد كانت تلك هى المرة الثالثة التى فكرت فيها بسيلها .

هكذا بدأ أمرى معها ، وقد حاولت أن أتناول الأمر من جملة نواحيه ، و رحت أرتقب زورنها التالية نافذ الصبر متلهفاً ، وكنت أتوقع أنها ستعود وشيكا ، فلما جاءت دخلت في الحديث معها بألفة أدهشنى ، وأنا كما ترى لست بالجاهل ولا بالخل من العلم ، بل أنا بحسن الأدب عليم ، وكنت قد تبينت من قبل أنها الطيبة الحنون ، ومماشر الاختيار لا يلبثون أن يتقاربوا ، وأن تقصر المسافة بينهم ، فباتلفوا ويتعارفوا ، وقد لا يسدون مشاعرهم ولا يتصارحون ، ولكنهم لا يتألمون أنفسهم من تبادل كلمة أو كلمتين ، وقد تأتى ردودهم اختصاراً ، ولكنهم يردون . وكما مرت الأيام تكاشفوا . ولا يجد المرء ملالة من الحديث إذا أحس أن الحديث لا مهرب منه ، ولا معدل عنه . وفى تلك

ولكن لي الله كم أرتدنا في تلك اللحظة متقذتين كأنهما جنونان متأججتان ! ولم تَقْه بكلمة واحدة ، وإنما تناولت بقايا سجداتها وتولت منصرفة . وكان ذلك أول مرة « أخذت بالى » منها بصفة « خاصة » أو فكرت فيها تفكيراً « خاصاً » .. أعنى اهتماماً غير عادى . أجل ، ولا أزال أذكر ذلك التأثير الأول الذى انطبع يومئذ في نفسى . أو التأثير الذى أدهشنى أكثر من أى شئ ، فقد بدت صغيرة . أو قل لا تتجاوز الرابعة عشرة . وإن كانت في الواقع أقل من السادسة عشرة بثلاثة أشهر . ولكنى مع ذلك لم أقل شيئاً ، لأنني لم أكن قد شعرت بعد باهتمام بها . وفى اليوم التالى جاءتنى . وعلمت بعدئذ أنها ذهبت ببساطة إلى محل « دوبروتوف » . ثم إلى دكان « موزر » ولكنهما لم يجدا شيئاً يقولانه لما ، وإن كان كلامهما لا يتعامل إلا فيما هو مصنوع من ذهب أو فضة . ولكن ما عليتا ... لقد قبلت أنا نفسي ذات مرة بعض « الفصوص » منها « الفصوص » الثانية وغير ذات قيمة أيضاً ! وشعرت كالعادة عسيدة ما نظرت إلى الفصوص بدعشة بالغة ، وارتباك شديد ، ومع أنى لا أقبل غير رهن من فضة أو ذهب ، ارتفضيت تلك الفصوص « الفالصوص » منها ، وكانت تلك هى المرة الثانية التى أخذت بالى منها .

وأما الثالثة فقد حدثت حين جاءتنى ، بعد عرجتها على دكان « موزر » تعرض مبسم سجائير من الكهرمان وهو شئ لا بأس منه ، ولكنه لا ينفعا نحن الذين لا نقبل غير الذهب ، وكان ذلك عقب حكاية البساط ولهذا استقبلها بفنور ، وإن كان القنور عندي دائماً يتخذ شكل الأدب ولكنى في اللحظة التى كنت أناولها فيها روبلين اثنين لم أتمالك نفسي من القول في شئ من التبيج . لقد قبلت هذا المبسم لأجل خاطرك فقط إن « موزر » لا يمكن أن يقبل رهن شئ كهذا من أحد . وقد ضغظت وأنا أقول ذلك لما على كلمتى « لأجل

خاطفة ... وكانت قد جاءت في تلك المرة بأيقونة ، ولكن مهلاً مهلاً ، كذلك بدأ الأمر ، ولكنى مرتبك ، أحاول أن أذكر كل شيء ، وأسترجع كل صغيرة وكبيرة إلى خاطري ، كل لحاتها وقصبتها ، أحاول أن أعود بأفكاري إلى نقطة واحدة ، ولكنى عاجز ، أى والله عاجز ، عن حشد كل تلك الدقائق ، واسترجاع كل تلك المعالم والجزئيات .

أية أيقونة ؟ لقد كانت أيقونة تمثل العذراء ، أيقونة تمثل العذراء وليدها ، أيقونة مما يعلتن فوق جدران دور الأسر العريقة ، بنوعها الفضي ، لا يقل ثمنها عن ستة روبلات أو قرابينها ، ولم يفتني أنها كانت الغالية لديها ، الأثيرة عندها ، وأنها جاءت لترهبها بجملتها ، أى دون أن تجردها من كسائها ، ولهذا قلت لها : « ألا يحسن في ألا آخذ منها سوى كسائها ، وأعد لك الصورة ذاتها ، لتحفظي بها . » ولكنى أجبته قائلة : « هل من بأس في أخذها بجملتها ؟ » .

قلت : « كلا ! ولكنك واجدة في ذلك بأساً » . قالت : « كلا ! خذ الصورة أيضاً » . قلت بعد تفكير : « اسمعي ، ما رأيك إذا أنا لم أرهنها . واحتفظت لك بها في هذه اللعبة مع الأيقونات الأخرى ، وأقمنا تحت هذا المصباح ؟ » . وكانت عادتي عند فتح الدكان أن أضيء المصباح . « هذه عشرة روبلات إن شئت » .

— ولكنى لست أريد عشرة روبلات ، أعطني خمسة ، لأنني أعني دون شك أنني سأفك الرهن » . قلت : « ماذا تقولين ؟ أحققاً خمسة روبلات ؟ » . وأردفت قائلاً حين بدت في عيناها تتقدان بريقاً مرة أخرى : « لعمري » ، أوكد لك أن الأيقونة تساوي هذا القدر فعلاً » .

المرة بالطبع لم تحدثني عن شيء . وإنما علمت بعد ذلك قصة الإعلان في صحيفة « صوت الشعب » . والظاهر أنها نشرت في تلك الصحيفة إعلاناً استهلته بعبارة فخمة وهي قولها : « شابة تتولى التعليم تريد السفر ، الشروط تقدم عند الطلب » . ثم عادت فجعلت عبارته هكذا : « فتاة تقبل العمل في أى وظيفة سواء كانت مربية أوريةقة ، أو ممرضة . أو خياطة » . ولكنها عادت بعد هذه التعديلات . حين استولى اليأس عليها . تقول في ذلك الإعلان : « أنها لا تتطلب مرتباً بل حسبها للأكل والشرب والمأوى » . غير أنها لم تنظر مع ذلك كله بالعمل المطلوب . وفي تلك المرة التي جاءتني فيها اعترفت أن أجربها للمرة الأخيرة . فتناولت نسخة الصحيفة التي صدرت في ذلك اليوم فأربتها فيها إعلاناً يقول : « فتاة بيتية تتطلب عملاً كمربية أطفال ، وتفضل أن يكون العمل في بيت رجل أرمل » . وهي على استعداد للمعاونة في شئون البيت » .

وأناشأت أقول « هاهي ذى شابة في هذا الصباح تعلن عن حاجتها إلى العمل . وأكبر ظني أنها ظافرة به قبل أن يحين المساء ، هذه سيملك إن شئت عملاً » .

وما كادت تسمع قولي حتى استشاط غضباً ، وبرقت عيناها : واستدارت منصرفة لاتلوى على شيء . ولشد ما كان ابتهاجي ، لقد استيقنت الآن كل شيء . فلم أعد أخشى شيئاً ... الآن لن يرضى أحد سواي منها قبول مهامهم لفاتها رهائن لديه : وما أحسب لديها مزيداً منها حتى تسترته . وما لبثت بعد ثلاثة أيام أن جاءت شاحبة مضطربة . فبدلى أن شيئاً قد حدث في البيت ، وأن أمراً قد وقع ... شيئاً سأورد عليك فيما بعد حديثه . ولكنى الآن لا أذكر إلا أنني في تلك اللحظة أحسست فجأة أنني أرفع منها شأنًا ، وأكبر سنًا ، كما خامرتني عندئذ فكرة

رقعة اللوق خلاء ، أو كأتى أحاول أن أخفى مهنتي كصاحب حانوت رهون وراء تركيبة نفسي كما فعل لإيليس نفسه . إن المرابي سيظل دهره مُرابياً ، إن هذا أمر نعرفه جميعاً .

قالت : « يا عجباً لك ! لم أقدرش شيئاً كهذا ولم يدُرْ بحكمتي منه شيء . »

وكان مرادها من قولها بلا شك هو : « لم أحسبك يوماً أخاً علم ولا بك أثارة من معرفة . »

نعم ، لقد كان في استطاعتي أن أقرأ ما يدور بحكمتها ، فقد بدا لي أنني أدخلت السرور على نفسها كثيراً .

قلت : « إنك ترين أن في صبح المرء ابتغاء الخير في أية ناحية ، والإحسان في أي شيء ، لست أعتمد عن نفسي طبعاً ، فلنفترض أنني لم أفعل سوى الشر ، ولكن ... »

وقاطعتني وهي تنظر إلى نظرة حجتلي نافذة بقولها : « في صبح المرء يقيناً أن يفعل الخير في كل مكان . » وأضافت في انقباض قائلة : « نعم ، في كل مكان . »

ولأني إلى الساعة للذاكر كل لحظة من هذا الحديث حق الذكرى ، بل لأني لجملته ودقائقه للذاكر ... بل لأني لأذكر أنه كلما حاولت تلك الفتاة القفرة أن تقول قولاً حكماً ، وترسل كلاماً معقولاً ، أرسلته جليلاً لا مواربة فيه بوجهها الساذج ، وصفتها الوضاحة الصادقة وكأنما تتاجى النفس قائلة : « أليس من القناعة أن تقول فتاة مثل كلاماً حكماً عجباً ؟ ! » . لا من تظاهر وزهو كذاب خلق كثير ، بل لأنها جعلت تضفي على كلامها قيمة كبيرة وتؤمن به وتحفره ، وتعتقد أن كل امرئ يمكنه أن يفعل مثلاً .. يا لثقله السريرة ! ويا لأثرها في النفوس ! وما أفن ذلك الإخلاص الذي بدا منها !

ولكنها لم تُحِرْ جواباً ، ولهذا مددت يدي إليها بخمسة روبلات .

ومضيت أقول : « لست أحضر أحداً لفاقته ، فقد كنت كذلك فقيراً أخاً متعربة ، ولئن رأيته أمتهن هذه المهنة فظالماً تعلمت من قبل وتألّت ... » . وقاطعتني الفتاة وحل شفتها ابتسامة مريّة ، وإن كانت بريئة صادقة قائلة : « أنت إذن تتأثر من المجتمع لنفسك ، أليس كذلك ؟ » .

ومرادي من وصف ابتسامتها بالبرادة أنها كانت ابتسامة عادية إذ كان من الجلي أنها لم تكن بعد قد ألقت ليّ بالاً ، ولم تعرض اهتماماً خاصاً ، ولم تحفل بما قاله لي .

ومضيت أحدث النفس قائللاً : « أهأ ! . أنت إذن من ذلك النوع من النساء . »

وانثنت أقول لها جهره وأنا أحاول المصافحة ولكن في شيء من الارتباك : « إن أخلاقك بدأت تلوح في شكل جديد .. أجل .. إنني أحد اللذين يفعلون الشر ابتغاء الخير . »

وربّني على الأثر بنظرة ثابتة ، تتلوى على الانهام بالفضول ولكنها كانت أيضاً شبيبة بنظرة طفل .

وصاحت قائلة : « صه .. ماذا تعني بقولك هذا . ومن أين أتيت بهذا الكلام لقد طرق سمعي من قبل في مكان ما ؟ » .

قلت : « لا تحفل كذلك ، كان لإيليس يقول لفافست تحبباً إليه واسترضاء ، أقرأت فافست ؟ »

قالت : « كلا ، لم أقرأه بعناية كافية . »
قلت : « إن معنى هذا أنك لم تقرأه إطلاقاً ، أنصح لك أن تفعل ، لأنني أشهد ابتسامة سخرية على شفتيك وأراك بقول هازلة ، فلا تحسبي أنني من

بسوء السمعة ، فقد كانت إحداهما أرملة ترى ستة ولدان ، على حين كانت الأخرى عانساً فيبحة أدير بها الزمان ، وكلتاها قلرة لا تعنى بشاها .

وكان أبوها يعمل كاتباً في بعض الإدارات الحكومية ، أى سيداً « مهذباً » بخرد وظيفته ، ولهذا كان كل شيء في جانبي وفي صالحى ، فقد انحدرت من أفق أرفع من أفقها ، إذ كنت ضابطاً متقاعداً خلعت في فرقة كبيرة ، كنت رجلاً نبيل المولد ، عريق المحدث ، وكانت لي موارد الخاصة ولهذا لم يكن في وسع العمتين إلا أن تنظرا إلى نظرة الإكبار والاحترام ، على الرغم من حانوت الزهون الذى أملكه ، فقد كانت الفتاة خلال الأعوام الثلاثة بمثابة خادم مستعبدة عدهمتها ولكنها استطاعت مع ذلك أن تدرس ، ويحراز امتحاناً على فرط ماتعانيه من سطوة عمتها ، وحملها على عمل مهين بغير أجر ، وذلك سر رخصتها في الظاهر بشيء أفضل لها وأحسن مرداً .

ولكن أسائل نفسى علام قامت الرغبة في خاطرى أن أبتر بها ؟ لقد كان أولى بي أن يصق الناس في وجهى من الرضا بها زوجاً لي ، ولكن ماعليها . سيأتى حديث ذلك بعد . وكانت يومئذ مكرهه على تعليم أولاد عمتها ، ورتق الثياب وإصلاحها ، وغسل البلاط . وهو عمل كانت تجد منه أبلغ الأمل وأشدّه مضضاً .

وكانت تضرب أحياناً إذا صارحت عمتها أو جهرت برأى . وكثيراً ما كانت تعاقب بملقط المرقد . حتى أجمعت العمتان في نهاية المطاف على بيعها .

يا لها من مأساة ! ولكن من الخير أن أغض هنا عن هذه الدقائق المثيرة . وقد حدثتني بها فيما بعد . واحدة بعد الأخرى .

وكان ثمة رباً حانوت بدين ، قد لبث عاماً أو قرابة يقم بجوار دارهن ، فلم يخف عنه شيء من

أى والله « إننى أذكر كل شيء ولم أنس شيئاً » ، حين تركتني في ذلك اليوم وانصرفت رأيت فيها رأياً وقامت في خاطرى من أمرها فكرة خاصة .. وبدأت من ذلك اليوم ألتقط أخبارها وأتقصى قصتها حتى اكتشفت كل سر وخفى في حياتها .

وكنت قد عرفت طرفاً من ماضيها من « لوكيريا » التى تمخض في البيت الذى تقم فيه لقاء نضعة نفتحها بها منذ بضعة أيام . وعجبت لما كيف قرأت كلام إبليس في قصة فوست .. وأدركت مرماه وهى مع ذلك البائسة العانية ، لالعجب ، فلها شبابها وريهان العمر في جانبها . ومضيت في تلك الأيام أفكر فيها فرحاً مزهواً بمبلغ ما أوتيت من أصالة ونبل حتى لقد راحت كلمات « جوت » في أسوأ مواقف قصته ، « وفوست » على حافة الهاوية تسكب ضياء مشرقاً من حولها ، ولكنه الشباب ... أى والله إنه للشباب في تبه وطهارة سريره ، مهما ضول القياس ، « بهما فيح الزمان » كذلك كانت نظرى إليها وحدها . وعددها قل كل شيء ملك يميني . ورفاقى وصاحبى التى أبغى ، والفتاة التى أنشد ، فلا عجب إذا لم تخافى ريب في حقى ، وما أبلغ اللذة التى يحسها المرء حين يؤمن بصدق هذه الحاسة ولا تخامر خاطره منها ريب .

والآن ماذا أقول ؟ إذا أنا ظلت في شرودى هذا وضلة أفكارى ، فأين لي ما يثبت تفكيرى ويقر خاطرى . ينبغي أن أسرع في العمل وأنصف له . لا علم لي ولكن الله هو وحسده الذى يعلم .

(٢)

فكرة الزواج

إن التفاصيل التى علمتها عنها يمكن أن تسرد في بضع كلمات ، فقد قضى أبوها تحميمها منذ ثلاثة أعوام ، تاركين العناية بها لعمتين لها ، لا تحفظان بالاحترام الكبير ، وقد يكون من الخطأ أن نتبعهما

لكم كنت غيباً ! فقد كان يمين على ألا أتحدث في أدب ، أى أى تراءيت لها أخصا ثقافة وعلم ورفعة ذوق ، وأبدت شيئا جديدا لم يده أحد سوى ... ولكن أى أدنى في ذلك وما الضرر ؟ أريد أن أكون في مسلتي قاضيا ، وهذا هو حكي ، إنني مضطر إلى بيان مالى وما على في هذا الأمر ، وهذا هو حكي .

وقد حضرني فيا بعد هذه الوقفة فرضيت عنها ولم أندم عليها وكان ذلك أيضا حماقة مني وخطللا ... قلت لها صراحة وفي غير اضطراب ، إنني لم أكن صاحب ذكاء خاص ، ولا أنا بأخى علم كبير ، لست على ما أظن بذى الخير الكريم .. إن أنا إلا نوع رخيص من الأثاني المحب لذاته ذلك كان قولي ، لا زوالا لكلياته ذاكرة إذ مرت الفكرة غاطرى عرضا ولم أتعمدها تعدم فراقني كثيرا وطبت بها نفسا ، ولعلني أخبرت شيئا كثيرا من مقابحي وطويت صدرى على كسالى الآخرين ...

ذكرت كل هذا في نوع خاص من الزهو ، وكل امرئ يعلم كيف يذكر الإنسان أشياء من هذا القبيل .. وكنت طبعاً من المكر بحيث تماشيت التوسع في ذكر صفاتي الطيبة ومحاسني ، بعد أن سردت مساوئي ومقابحي .. وكنت ماكرًا حين حميت نفسي أن أقول لها واستمعي لي يا سيدتي الصغيرة ، وأنا من ناحية أخرى رجل صفته كذا وعيوبه كيت ...

وبدا لي أنها ضاقت بحديثي وغضبت منه ، ولكني لم أضع على شيء طلاء . ولا حاولت التلويح والتوقيه . بل زدت من جديتي حين أدركت وجعلتها ، قلت لها صراحة : إنها ستجد الحياة معي بليدة فاترة ، فلا ثياب زاهية ولا غلالل مهففة ، ولن تصيب مني متعة المسارح والمراقص قبل أن أبلغ هدنى من الحياة وأحقق ما أري . وكان لهذا القول الغليظ فتنة في نفسي بل لقد أرضاني وهز عطفي ... واثبتت أقول ، وإن

ذلك كله ، ولم يكن الرجل سائسا في مريض خيل بل كان أخصا نعمة يملك سوقين اثنين للبقالة . وتزوج مرتين وتقصت زوجتيه نحجها . ويريد الاقتران بثالثة حين رأى الفتاة التي تقيم مع عمتها . فراح يحدث نفسه قائلا : « لقد شبت هذه الفتاة المهذبة في أحضان الفاقة . فلأخذنها زوجا لرعى أبنائي اليتامى » .

وكذلك بدأ يتلطف إليها . ويساوم العمتين وهو أخوخسين من العمر ! فلا عجب إذا رعبت منه ونكرته . وبدأت من ذلك الحين تجنني مسترته ، لتدفع أجر الإعلانات التي مضت تنشرها في صحيفة « جلوس » . واضطرت في نهاية الأمر أن تسأل عمتها السماح لها بأن تتروى لحظة في الأمر ، فأجابتا سؤلها ولكن مرة واحدة . لاثانية لها . قائلتين بأسلوبهما البذيئ إننا لعاجزان عن إطلاع قمتينا ، فكيف لنا بإطعام فم ثالث .

وكنت قد علمت بالأمر ، وفي صباح اليوم إذ كانت استقرأني على شيء ، وفي مساء ذلك اليوم زارها صاحب الخانوت وأحضر معه رطلا من الحلوى « البونبون » من ذكاته يساوي نصف روپل وكان يجلس بجوارها حين دعوت « لوكريا » من المطبخ ، وطلبت إليها أن تذهب إلى الفتاة فهمس لها إنني أنتظر في الخارج وفي يدي رسالة عاجلة .. وكنت متبسطا كثيرا بنفسى ... بل الواقع لقد ظلمت راتق المراج طيلة ذلك اليوم .

وعند الباب . وفي عصر « لوكريا » ، ذهبت أشرح للفتاة على شرط اضطرابها لدعوتي لها . أنني المعنى بكرامتها وهمايتها ، فأولى بها ألا تندش لمسلتي ، ولا أن تبأغت بوقفتي عند الباب وقد رأت مني « الرجل الصريح الذي سلك الطريق المستقيم ، ودرس جملة الظروف والاعتبارات المحيطة بالأمر » ، ولم أكن في وصف نفسي كذلك كافيا .

من الخبر أيضاً أن أذكر ما هو أجنى من ذلك وأخشن .. وهو أنني مضيت في وقتي تلك أمس لنفسي قائلاً :

« أراك هيفاً مشوقاً القد ومتعلماً ، بل إن شئت صراحة ، لست بالديممة ولا بالشوهاة ... ذلك ما ظلمت أردده في خاطري حتى انتهت بنا وقتنا لدى الباب بقولها « نعم » وإن كان أولى بي أن أقول إنها ليست لحظة طويلة مَرَدَّة قبل أن تقولها ، بل الواقع أنها ليست لحظة طويلة ساعية في تفكير عتيق ، حتى مللت الصبر وسألها في النهاية قائلاً : « ما رأيك ؟ » بل عدت أقول لها مطلقاً في تبرات صوتي : « ولأن ... ما رأيك ؟ » .

فأجابتني بعد لآي قائلة : « أمهلني لحظة ... دعني أفكر » .

وكان الجدل البائع بادياً على عيائها ، فما صنعني إلا أن ألتصم هذا الجدل منها وأكبرته لإكبارها ، وإن كنت أيضاً قد تصرف بمساة منه وأحسست استياء . قلت لنفسي : « أتراها تريثت لتختار بيني وبين ذلك التاجر ؟ » ... والله ... ما كان أسوأ فهمي لكل شيء ! وما كان أغباني ! بل إنني إلى اليوم غير فاهم منه شيئاً . وأذكر أن « لوكيريا » راحت تعسفو في إثرى وأنا متصرف لتوقفي عن المضي في طريقي قائلة في حماسة « سيجزيك الله بإسدي خبراً عما فعلت ، أن أنقلتك صغيرتنا المسكينة ... ولكن لا تقل ذلك لها ، لأنها متكبرة فخور » .

أمتكبة فخور هي ؟ نعم هي ... إنني للمتكررات الفخورات محب ... إن المتكررات لرافعات اللهم إلا حين يشك الرجل في مبلغ سلطانه عليه .. أه ! يالى من شتى لقد كنت حقاً خبيثاً شقيماً ! لكم كانت فرحتي ولشد ما كان سروري ، وكان أولى بي ؛ كما ترى ، أن أبست لهذا وتنتاهي دهشتي .. لقد رددت في خاطرها وهي واقفة لدى الباب في نجواها لنفسها « أما

كان في رفق ، أن دافعي إلى اتخاذ مهنة الرهن ، أن أمأى هدفاً معيناً ، وباعتها خاصاً ... وكان لي أي والله الحق في هذا القول .. فقد كان لي في الواقع هدف ، وفي نفسي باعث ودافع ... لقد كنت لذكاني شديد الكره ! حتى لقد رحمت في بداية الأمر أعزى نفسي ماجناً وجاداً بمختلف العبارات بسبيل الغلبة على المجتمع ، والثأر من الناس ، والتشفى من بين البشر وما إليها ... ولهذا كان تلميحتها الحاد في صباح ذلك اليوم وإشارتها الواخزة إلى « الثأر » ، لم تكن صادقة كل الصدق ... وأعنى بقولي هذا ، أنني لو كنت قد قلت لها صراحة « إنني أثار لنفسي من المجتمع وأشفي من الناس موجسلي ، لضحككت مني عابثة وانفضى الأمر وكأنه مجرد مزاح ، على حين يلوح لي أن المرء لو لم يح تلميهاً ، أو أطلق عبارة مبهمة عفو الخاطر لجاز أن يثير الخيال .

لم أعد خائفاً ولا بين من الأمر خشية ، فقد علمت أن ذلك التاجر البدين كان مجبوراً أكثر مني ، وأصوأ مني صورة في نفسها ، وأني بوقفتي لدى الباب ، كنت لها المنتشل المنقذ ... أي والله فقد فهمت ذلك حق الفهم ... أه ... كيف يستطيع المرء أن يفهم الخسة حق الفهم ؟ ولكن هل كان ذلك في الحق خسة مني ؟ وكيف للمرء أن يحكم ؟ ألم أكن أحبا حتى في تلك الأيام ؟

وما علينا ... لم أذكر لها طبعاً كلمة واحدة عن الخبر والإحسان بل مضيت أقول إنني في طلب البتاء بها الرباح الكاسب وأنها هي الخسارة وليس في ذلك من ناحيتي إحسان ولا بر ... قلت ذلك في علامات وعبارات وأحسب أنني لم أحسن التعبير ، ولم أتخير الكلام تخيراً ، لأنني رأيت قسبات وجهها تنقلص لحظة ولكنني عدت الفائز الكاسب .

وأنا إذ أذكر اللحظة تلك الجفوة في قولي ، أرى

وحاولت أيضاً أن أجعل الزواج «إنجليزياً» ،
أعني ألا يحضر القرآن أحد سوانا ، وشاهدان ، على
أن تكون «لوكرىا» أحدهما ، ثم ذهب رأساً
في القطار إلى موسكو مثلاً ، ونقض أسبوعين في أحد
القنادق ، ولكنها عارضت قائلة إنها لن تستمع إلى
هذا ولن تستجيب له ... وكان المتفق عليه بيننا أن
أذهب بعد حفل القرآن إلى عمتها .. إلى بقية أهلها
الذين أوشكت أن أنقذها من براثنهم .

وانتهى الأمر باستسلامي للفكرة وإذعائي ، ولكن
العمتين أبنا أن تسلماهما ، وأصرنا على أن تتقاضى
كل منهما مائة روبل على عيدي منى بأن أزيدها
فما بعد . وسرها ما أصابتها ، وراق خاطرها ...
ولكنني كتبت الأمر عنها ولم أقل كلمة عما جرى
غفلة لإسلامها إذا سمعت بهذا الذكر الذي كان من
عمتها ، ثم قام خلاف بعد ذلك على هدية للعرس ...
لأنها لم تكن تملك شيئاً ، لم تكن تملك شيئاً بتاتاً ،
ولكنها **تأبى** ولم ترفض هدية ولا مالا ...

وحملة القول أني نجحت في إقناعها بأن ذلك
مستحيل ، وقدمت إليها هدية عرس ، لم يكن
هناك أحد سواي يهديها ... أوه ، تبا لي ! ...
وبادرت عقب القرآن فنبأها برأيي في مختلف المسائل
والشئون ولوللعلم بالشيء على الأقل ... ولعلني
نجحت ... ولم تتعجل في بداية الأمر ولكنها في
الواقع تهالكت عليّ تطلقاً وجباً ، فكانت تسارع
إلى لقائي فرحة في عند عودتي إلى البيت في المساء ،
وتروح تقص عليّ بلهجتها اللاتفة ... أي والله لثاغة
لسانها الفاتنة في برائتها ولطفها ! ... ما كان في
طفولتها وشبابها والبيت الذي ولدت فيه ، وتحدثني عن
أبيها وأمها . ولكنني ذهبت أسكب على هذه الحماسة
ماء بارداً ، وكان ذلك ذاتي في تناول الأمور وعلاجها
وكنت أستجيب إلى انفعالاتها في صمت ، ولو أنه
صمت لا أداة فيه ، ولكنها لم تلبث أن أدركت أننا

وسوف أصبح في نكد من العيش مع أي الرجلين ،
أفليس من الخير أن أختار أهون الشرين . أأختار
ذلك التاجر البدين السكير الوحش ليضربني حتى
الموت ؟ ... يا الله ... كيف تزداد خطايري أن أحسب
إنه في الإمكان أن تكون هذه الفكرة قد جالت حقاً
في نفسها ؟

أي والله ... إلى هذا اليوم ، إلى هذا اليوم
لا أفهم من ذلك كله شيئاً ، لقد قلت للحظة إنها
مضت في أعماق خاطرها تقول : « أي الشقوتين
أختاره وبأي السوءين أرضى ؟ ... التاجر ؟ » . ولكن
أيتها كان ادعى إلى شقتها وأشد من الآخر تعساها :
أأنا أم هو .. التاجر أم المراهب الذي يرد قول «جوت»
ويتمثل بغاوست ؟ ... لا يزال هذا السؤال مستقلاً
لا جواب عنه .. ولكن كيف ذلك ؟ ألا تدرك أن
الجواب مسجى فوق المائدة ! ولكنك لا تزال تقول :
« إنه لا يزال مستقلاً لا جواب عنه ! » . ولكن مامصيري
الآن ؟ هل يهمني الأمر أم لا يهمني ؟ لست أدري
لعل من الخير أن أغالب النعاس لأنني أحسست صداً
وجال بخاطري ألم ...

(٣)

ولكنني لم أنم ... إذ أحسست في ناحية ما من
رأسي ، دفأً شديداً وطارقاً مرددة ، حين حاولت مراراً
أن أتذكر هذه المسألة بكل ما فيها من نُكْر .. أي
والله ... ما فيها من نُكْر ! .. لأنه من أي نُكْر
أخرجتها ؟ لعلها أدركت ذلك ، ولزقتني مني ورأت
فيه خيراً كثيراً .. فقي تلك الأيام جعلت أقول
لنفسى لاني رجل في الحادية والأربعين وهي فساءة
لم تتجاوز السادسة عشرة ، وقد تملكنتني هذه الفكرة
وبطشت بخاطري .. فكرة هذا الفارق الكبير بين
عمرينا ، فوجدتها عذبة متناهية العذوبة . ولذة مسكرة
بعيدة المدى .

الحكمة من حانوت الرهون الذي أملكه ؟ لقد
تخاشيت في حديثي أية إشارة إليه لأنى لو فعلت
لكان على أن أحاول تبريره ، وأخلق المعاذير عنه ،
فأثرت أن آخذ لمجة يصح أن أسميها لمجة الكبرياء
والزهو ، فلم يسعنى سوى الصمت ونحاشي الكلام ...
فلأنى بهذه الطريقة كما ترى العليم الخبير ، جربتها
طويلا والتزمها طيلة حياتى ، وخضت بفضلها عنتا
وخطوباً ... آه ... وإن لم يدر أحد أنى عانيت
من ذلك أشد العناء وكنت به الشقى التمس ، ... بل
كنت المفلوظ عند الناس ، الشريد المطرَح الذى
لا يقبل عليه أحد ولا يذكره مخلوق بخير ، وإذا
بهذه الفتاة التى لم تتجاوز السادسة عشرة ، فجأة
تكشف من أقاويل سمعتها ، أموراً قديمة ، وقصصاً
عن ماضى حياتى .. فلم تلبث أن ظلت أنها قد
عرفت عنى كل شيء ، وأن ليس فى أعماق صدرى
سر يخفى عليها ، أو شيء تجهله . ولكنى ظلمت
بالصمت معتصماً ، لا أفارقه ولا أبنى عنه حيولاً ،
بل ظلمت كذلك إلى اليوم . ولكن لمه ؟ يا للإنسان
من مخلوق متكبر ! لقد أردت أن تعرف الحقيقة من
نفسها وحدها لا من أفواه السفلة والمجرمين .. لقد
كنت أرجو حين سمعت تلك الأقاصيص عنى أن تقف
موقف المدافع عنى ، المتشفع لى ، المعترف بما كابدت
من ألم وعذاب .. ولكنى وأسفاه دفعت ثمن هذا الأمل ،
وأجر تلك الأمانة .. أوه .. ولكنى كنت أبداً أنا
كبرياء أريد الكل أو لا شيء . ذلك سر كراهيتى
قبول نصف السعادة أو القناعة بقدر منها ، ولكن
لماذا لعمري آبيت إلا الظفر بالسعادة كلها دون
نصفها ؟ ولماذا اضطردت إلى سلوك السبيل الذى
سلكت ... قلت لها فى نفسى « أريدن أن تحلى
لغزى وتوهمى بحسناتى ومآثرى » . ولكن لو أنى
ذهبت لشرح الأمور لها ، وأسألتها الاحترام لى وحسن
التقدير ، لكان معنى ذلك أنى أتمس منها الصفح

فى الخلق والطبع مختلفان ، وأنى لغز لا يحلٌ وسرٌ
مستغلق ، ومع ذلك كنت أنا نفسى أكافح لغزاً
وأغالب أحجية ! ولعن محاولتى حل هذا الغز
هى التى أدت بى إلى الوقوع فى كل هذه الحماقات .
لقد كانت الصراحة شرطى الأول وقانونى
الأساسى ، وعلى هذا الشرط وهذه القاعدة أخذتها
إلى بيتى . وجملة القول أن أسلوبى فى الحياة وغرورى
أدبياً بى إلى تدبير سلسلة من الموازم والقواعد ...
ولكن رأيها مستخفة فى مغالبتها لهذه القواعد واللوازم ؟
ولما العذر فقد كنت مضطراً إلى أن آخذ نفسى
بهذا النظام بدافع ظروف قاهرة لا فكاك منها .. ولماذا
أظلم نفسى بهذا القول ؟ لقد كان هذا النظام حسناً ...
كلاً ... كلاً ! أصغ يا صاح .. لائحكم على إنسان
إلا بعد أن تتيين ظروفه ... وتدرك حقيقته ...
أصغ لى ..

ولكن كيف أستطيع أن أبدا ؟ لأن البدء شاقٌ
عسر .. إنه لصعب على المرء أن يبدأ للكلام حين
يحاول تبرير مسلكه وتبرئة نفسه مما فعل .. لقد كانت
الأمر تجرى على هذا النحو ... كانت الفتاة الصغيرة
تقول فعلاً ، إنها تحتقر المال وتزدريه ، فأنطلق أصر
على أن المال قوة لا يستهان بها ، وأذهب أوكد سلطانه
وقدرته .. ولا أكف عن حديث المال وسلطانه
حتى تسكت وتنتفى تفتح عينها للتجلاوين على سعتها
شاحصة إلى متفرسة ، وإن لبثت مصغية صامته ..
لقد كانت فتاة كبيرة النواد .. أى والله كبيرة النواد
فانته وإن أعوزها الصبر والأناة وكانت تحتقرنى بشكل
ما ، على حين كنت أنا أترزع إلى سعة الألفى وبعد
مطارح الرأى ، وأريد أن أفرض هذا الألفى عليها
فرضاً ، وأرغم ذهنها عليه إرغاماً . ولأضرب لذلك
مثلاً مادياً .

كيف كان فى وسعى أن أعطل فتاة هذه طباعها ،

وكنْتُ قد جثت بها إلى بيتي عقب قرأتنا وعلى عيَّاهَا
تلك الابتسامة ذاتها ... إلى ذلك البيت جاءت ولم
يكن أمامها أى والله بيت سواء تأوى إليه ...

(٤)

خطط وخطط

أبنا بدأها ..

لا أنا ولا هي ... لقد بدأت من تلقاء ذاتها ...
لقد قلت من قبل لئن حين حملتها إلى بيتي وضعت
سلسلة من النظم والقواعد وإننى لم أكن أرشى لها القيد ،
وأستمع فيها إلا في الفينة بعد الفينة ... قلت للعروس
إننى استأجرتها لذات نفسى واسترهنها ، كما تستأجر
الأشياء بالمال أو ترتهن . ولكنها لم تخر جواباً ، ... لانفس
ذلك يا صاحبي بل عيه واذكره أبدا . وفي الحق
بدت وكأنما ارضعت هذا الإجراء منى بلهفة ورغبة
خالقة .. ولم أجدد مناع بيتي بل تركته على حاله أناثاً
وفرشاً ، غير المجدد منها شيئاً . وكان البيت يتألف
من حجرتين اتخذت من إحداها غرفة استقبال أو
«صالوناً» يشغل المكتب جزءاً منها ، وجعلت
الأخرى مخدعاً لمقامنا ، نستقبل في الأولى أضيافنا
ونتخذ من الأخرى مناماً .. وكان الأثاث قليلاً ،
بل كان أثاث بيت العامين خيراً منه وأفضل .
وكانت الأيقونة والقنديل معلّقتين في الصالون حيث
يقوم مكتب الرهون كذلك ، على حين ضمت غرفتي
الخاصة صواناً يحوى أسفاراً وكتباً ، والرهائن
والفاتح . وقد وضعت فيها كذلك فرشاً ووضع
مناضد ومقاعد ...

ونباتت العروس كذلك أن من الخير لنا ولوكبريا
كذلك ، التي أغربتها بالخدمة في بيتنا ، أن أدفع إليها
نفقة لا تتجاوز في اليوم روبلا واحداً ولن أزيد .
قائلاً : «إننى أريد أن أجمع ثلاثين ألف روبل

وأرجو عندها المغفرة ... ولكن الحديث عن ذلك
أليم ...

لقد كنت أبداً أحمق .. أبى والله لقد كنت طيلة
الحياة أحمق .. قلت لها صراحة وبلا وخز من
ضمير .. نعم بلا وخز من ضمير — أن نبذل الشباب
شيء جميل ، ولكنه لا يساوى فتيلاً .. لماذا قلت إنه
لا يساوى فتيلاً ؟ لأنه يمكن أن ينال رخيصةً ، بل
لأنه يمكن أن ينال سهلاً ، لأن ما ندعوه «الموثرات»
الأولى للحياة ، إنما تتوالى بملاحظة محاولات الآخرين ..
إن النبالة الرخيصة سهلة المال ، في مثل سهولة تسليم
المرء نفسه للحياة ، وتفريطه لها ، لأن الدم في هذه
السن يغلى والروح تحبش ، ولا يرضى المرء فيها
بشيء دون القوة التي لا حد لها والجمال الذي ليس
له على الدهر ذبول .. بل أرونى عملاً نبيلاً ظل خفيّاً
غير معلّن عنه ، وخطواً من البريق والسناء ، عملاً
نبيلاً لا غيبة فيه لأحد ، ولا يقتضى إبداء لغيري .
عملاً نبيلاً ينطوى على فداء ولا يتخلو من رغبة في
الشهرة والثمن للمجد . آتوني عملاً يستولى على اللب
جلاله ، وتفتن النفس بروحه ، وأنت يا أبا الفضيلة ،
ورب المكارم ، إن أنت إلا في حقيقة نفسك الوغد
الأكيم ، وإن بدوت للناس أنبل رجل على وجه
الأرض . فلتحاول أيها المرء ذلك ولتذهب لتلمسه ،
أو خير لك أن تتأى بنفسك عن الكفاح ، ولا تطلب
في هذا المعترك نصلاً . لقد كنت أنا نفسى طيلة عمرى
منهمكاً فيه مشتبكاً في حومته . وكانت في بادئ
الأمر تناقضني في كل أمر يحماس ياله من حماس وفي
حرارة أى حرارة . ثم ذهبت تحاول إمساك لسانها ،
وتبني الحذر في منطقتها ، مكتفية بفتح حدقتها على
سعتها ، وهي إلى الحديث مصغية .. آه يالى من
تبتك العينين التجالوين البفتلين اللتين أوتيتهما ، ومن
شفتيها تنبثق ابتسامة كانت تلوح لي متشككة ،
هانجة ، غاضبة ، كنت أتأذى منها وتبيح لها نفسى .

ذلك يا صاحبي ؟ أما أنا فن جاثي مضيت أشدت في أسلوبى وأمنن في طريقي ، بل رحت أعلمها أن تكون كذلك أيضاً . ولست أشك أنها لم تلبث بعد فترة تجربة أن اكتشفت نفسها وصلب حيلى عودها فباعجا ! أبعد خروجها من أفق الثقافة والابتذال في البيت ومسح البلاط - بعد ذلك كله ونحوه - تروح تسخر من عيشي وتستخف بالفاقة في بيتي !

ولم تكن غافة حقاً ولكنها كانت اقتصاداً ، فيما كان ضرورياً ، اقتصاداً في الثياب والأغطية والعناية بالنظافة . فقد كنت أعتقد يومئذ أن النظافة من جانب الرجل هي إهانة للمرأة وأذاة لها . ولكنه لم يكن بالاتقتصاد الذي اعترضت عليه ، بل كانت معقولة على الوسائل « القليلة » في الاقتصاد ، ولكن إن كان أمام المرء هدف معين فهو الذي يتولى التوجيه إذا كان أقوى من امرأته خلقاً ، وأشد شكيمه ، وأمن شخصية . وبدأت ترفض الذهاب إلى المسرح ، وأضحى سلوكها في احتقارى وازدراى يزداد على الأيام بينما مضيت أما ازداد سكوناً ، وأشد صمتاً .

ولكن ... ألم يكن في العذر ؟ لقد كان أكبر الخلاف بيننا على دكان الزهون . ولم يكن يغيب عني أن الفتاة ، وخاصة التي لم تتجاوز السادسة عشرة ، ليس في وسعها ولا يمكن أن تُسَكَّم للرجل كل التسليم . إن المرأة لم تُؤْت « الأصالة » وملكة الابتكار بل المرأة شيء بديهي .. أو بدسمة أولية ولا تزال في نظري كذلك وهذا هو السبب الذي من أجله ترد الآن مسجاة في « الصالون » لأن الحقيقة هي الحقيقة حتى « مل » نفسه لم يستطع أن يغير منها شيئاً ..

ولكن المرأة « حبة » أيضاً ... أى والله إنها لتحمل « الحب » في صدرها ... وتحاول تأليه ذرائع حبيبها .. وتخلع القدسية على مساويه ومعاييه - وهو العاجز عن إيجاد المعاذير عنها وهي القديرة على التشفع لها ، وانتحال المبررات . ولكن ليس هذا أصالة

خلال السنين الثلاث القوام . وإني لن أعطي في هذه الفترة من المال شيئاً . فرضيت ولم تعترض ، ولكنى عدت بعد ذلك أزيد ذلك القدر اليومي ثلاثين « كوييكا »^(١) ومثل ذلك أجراً لدخول دور التمثيل ... وكنت قد أبلغتها أني لأقبل منها الذهاب لمشاهدة التمثيل أمراً . ولكنى أخذت على الأيام اصطحابها إليه مرة كل شهر فستأجر مقعدين في الصحن .

وأحسبنا ذهبننا إليه ثلاث مرات ، وشاهدنا رولين « البحث عن السعادة » و « الأبطال المغررة » ، وكنا نذهب إلى المسرح في صمت ، ونعود منه في صمت ، آه ! لماذا بدأنا نفضل الأشياء في صمت .

وكان ذلك دأبنا إذ لم يكن ثمة شجار على شيء ، ولا خلاف على أمر معين ؟ إلا أن يكون الصمت ذاته خلافاً دائماً في دخيلة نفسياتنا . ولا يزال أذكر كيف كانت ترميني بنظرة مختلطة ، وكيف كنت أعنفها . أزداد صمتاً . والحق أنا الذي أبيت إلا الإمعان في هذا الصمت ، لاهى التي أوغلت فيه . وأذكر كذلك أنها لم تفارق صمتها إلا مرة أو مرتين حين أقبلت تعتنقي ، ولئن كان الكلام في تينك المرتين مؤلماً ومقترناً بأعراض التشنج وأدله . ولم أكن أبغى سوى أدلة المناعة وأمارات الاحترام منها ، فقد كنت أقابل خروجها عن الصمت فيها بنجوة وبرود . وكنت على حق أيضاً ، لأن الشجار كان يثور دائماً في أعقابها .

ولكن ... الصمت كان لا يلبث أن يعود بعدها فلا يبقى للشجار مجال بيننا ولا سبب ... بل جعلت في أثرهما تزيدي ومقات شديراً . لقد كان التمرد والرغبة في التحرر والاستقلال هما في الواقع السبب وهي لا تدرى . أى والله ... ! لقد كنت أرى وجهها الوديع يزداد جراً وتوقها يوماً بعد يوم . أتصدق

(١) « الكوييك » يساوى واحداً من مائة من الروبل ، أى ما يوازي بقصة طيمات .

جمع ثلاثين ألف روبل ، وقضاء أعوام الباقية في شبه جزيرة القرم . أو في مكان ما على شواطئها الجنوبية . بين رباهما الشَّم ، وكرومها النضر .. إلى والله أنت الذى أعطيتنى الحق في الإيواء إلى دار أملكها في تلك الأبرياء ، دار أفتنيها بتلك الثلاثين ألفاً من الروبلات لأعيش في مبهدة تامة منك ، وضأى صديق عنك ، وإن كنت مع ذلك أريد أن أعيش .. وليس في الضص منك عداء لك ولا حقد ، أو مودة عليك ، بل أريد أن أميش في أكتاف مثل أعلى أرجوه ، وفكرة كمالية أتبعها ، بجوار امرأة محبوبة من روى ، وأولاد وبنين إذا شاء الله أن يتحبنى بأحد منهم .

وبجانب الفلاحين الذين سألهم بعض واحتمهم احتساباً .. لقد كان ذلك قولاً حسناً منى أن أقوله الآن بينى وبين نفسى ولكن أى حماقة أشد من حماقتي حين ذهبت أقوله يوشد لها هى .. ومن ها كان ذلك الصمت المتكر الذى لُذت به . بل من هنا كان مجلسنا معاً في صمت مطلق ، لا ننتس ولا نتبادل كلاماً .. ثم ماذا تراها فهمت من ذلك كله واستنتجت ؟ .. لقد كانت في السادسة عشرة لسم تتجاوزها بعد . أى في مطلع الصبا . وإبان بواكير الشباب ... وماذا تراها أدركت من كل شفائى ومعاذيرى والآلام التى خضتها .. لقد كان دأبها العناد الذى لا ينحى أمام شىء . والجهل بالحياة والإيمان السخيف الرخيص ، والغفلة العمياء عن الحقائق ... والغفلة التى تكون أبداً ديدن الروح الجميلة ، والنفس الغفلة التى لم تجرب الحياة ... ثم كان هناك الدكان .. ولكن هل ترائى كنت في احتراى هذا ظالماً للناس مشدداً عليهم ؟ ألم يكن في وسعها أن تراقب مسلكتي فيه ، وتشهد أسلوبى في المعاملة ؟ ألم تر أننى لم أكن أتغاضى الناس أكثر من حتى . يا الله ! ما أشد الظلم في هذه الدنيا ، وما أقسى الجور في هذا العالم ! أما هى فقد كانت

لديها وقوة إنكار ، ولكنه نبالة فيها . وقد كان افتقارها إلى الأصالة هو في البداية الذى كشف عن دخليتها ولترى أية أصالة تستطيع أن تتيها لى وتشير إليها في مسلك هذه المرأة المسجاة فوق المائدة ..

لقد كنت واقفاً من حجابى مؤقتاً من صدقه وقوته ، فشهد ما كانت تندفع نحوى وتلقى بنفسها على نحوى احتضاناً وعناقاً .. لقد أحببتى بلا شك أولاً أردت الحق ، لقد أحببت الحب .. إلى والله .. لقد أحببت أن تحب .. لقد كانت بحاجة إلى شىء تستطيع أن تحبه .. وكل ما بهم في الأمر أننى على يقين من أنى لم أظهر لها أية قسوة تقتضى البحث عن عذر لها .. ولعلك قائل كما قال سواك إنه ليس إلا صاحب دكان رهون ، ولكن من هو في هذه الدنيا وما قيمته ؟ .. ينبغي أن يكون هناك بعض العذر لرجل مهذب رضى أن يصبح رب دكان رهون ... ومن الجائر أن يحب إنسان فكرة ما ويعتز بها اعتزازاً بالغاً . بحيث لو خطرَّت بيالَه أفكار أخرى أو عبر عن أية فكرة سواها بقول أو بكلام لما بدا التعبير منها حسناً . أو مستقيماً على وجهه ، بل لقد يستحى منها ويحجل .. وما السر في ذلك ؟ وما السبب ؟ لا أعرف لذلك سرّاً ولا سبباً . اللهم إلا أن نكون جميعاً أغبياء من كل فضل ، مجردين من كل قدر عاجزين عن قول الحق ؟ لست أدري لقد دعوتنى اللحظة رجلاً مهذباً . وهو قول ضيف ، وهو بجانب ذلك ليس صحيحاً ، فإن الحقيقة التى لا مرأ فيها هى : أن لى الحق إذا أنا شئت أن أكفل لنفسى مرتزقاً من فتح دكان لرهن الأشياء .. فقد جعلت أقول لنفسى : « لقد نبذتنى من حظرتك » وأنا أحنى بقولى نبذتنى « المجتمع » . لقد لفتننى لفظاً من عداد أفرادك في صمت وازدواء لى . ورددت على احتجاجى الصادق الغاضب بإهانة ستلاحقنى آخر الحياة وبذلك أعطيتنى الحق في قطع كل صلتى بك ، والعمل على

(٥)

الفتاة المهذبة تتمرّد

وبدأت مشاجراتنا حين سرى في روحها أن تقرض النقود على محض هواها ، وأن تقدر قيمة الرهن أكثر مما تساويه ، وعدت مرتين إلى الدخول في نزاع معي على هذا الأمر وناقشتني فيه .. أي نعم ، كذلك بدأت سيدتي العزيزة تدخلها ، وعلى هذا النحو أنشأت تنازعني وتجادلني .

وكان النزاع الأول بيننا في ذات يوم جاءت فيه عجزوز تحمل مشبكاً ، لعله كان هدية من المرحوم زوجها ، وكان رأي أن نشرّيه منها لقاء ثلاثين روبلا لا أن تقبله رهينة لدينا ، ولكن المرأة أخذت تبكي بلدمع سخين ، وتتوسل لي أن أبقيه عندي رهناً لي حين .. ففعلت ، ولكن لم تنقض خمسة أيام حتى عادت إلى الدكان تطلب أن ترهن في مكان المشبك سواراً لم يكن يساوي ولا ثمانية روبلات ، فرفضت ، ولا بد من أن تكون قد قرأت شيئاً في عيني زوجتي ، لأنها عادت إليها وأنا لا أدري وحملتها على تنفيذ ما أودته ، والاستجابة لما طليته .

وعلمت بالأمر في اليوم ذاته فصارحتها برأيي فيه برفق ولكن بثبات ، وحكمة ، وقوة إقناع .. وكانت جالسة فوق السرير تنظر إلى الأرض ، وتحمش الجلباب الأيمن من أنفها بسبّابها وكانت تلك الحركة أثيرة لديها وقد بدت على وجهها ابتسامة لا تسر ، فقضيت أشرح لها الأمر في هدوء ودين أن أرفع صوتي مطلقاً وقلت لها : إن المال ماني أنا ، وأن لي الحق في النظر إلى الحياة بعيني أنا ، وأنتي حين تزوجتها لم أخفي عنها شيئاً .

وإذ بها تنقز فجأة راعشة ، واثنت ففعل شيئاً ما أحسبك مصداقاً له .. لقد انتفت تركلني بقدمها ،

من جانبها الملاحاة الفاتنة ، واللطف الساحر ، ولجنة ذاتها بكل أنعمها وبركاتهما . ولكنها في الوقت ذاته كانت الطغيان مجسماً .. الطغيان الذي لا رحمة فيه ولا وفاء ، بل الطغيان الذي يجمع التعذيب ويبتغي التنكيل بروحي .. وإني لظلم نفسي أشد الظلم إذا أنا لم أقل هذا القول .. أعتقد أنني لم أكن أحبها ؟ من الذي يستطيع أن يقول إنني لم أكن أحبها . ولكن يا لي من مخربة القدر ! لقد تدخلت الطبيعة في الأمر ، وتدخلت المقادير ، ونحن البشر تلاحقنا لعنته ، وتطارونا نيقمة في كل حياتنا . وحياتي أنا خاصة لا تفارقها لعنة أبدأ . وقد بدا لي الآن أنني أرتكبت خطأ في ناحية ما ، وأن شيئاً جرى على غير ما كان أولى به أن يجري ، وإن كان كل شيء يلوح لي عندئذ سليماً من كل خطأ . بعيداً من كل ضيلة أو غيبي .. لقد كانت خطئي واضحة كالنهار .. لقد رحمت أقول لنفسى أنني رجلي متكبّر عبوس أخو جد لا حاجة به إلى مرج أو عبث أو خو .. إنني لا أريد إلا أن أتألم في صمت ، وأتعذب في سكون . وكذلك جرى الأمر فلم أخطئ إذن ، ولم أخوف عن الصواب قاتلاً لنفسى مستبدك على الأيام أن ذلك كان مني نبلاً ، وإن لم تكن هي قد أدركت ذلك حتى الآن .. وإنما لن تلبث حين تكشف لغزى أن تقدرني عشرة أمثال ما أستحق من قدر ، وتجو حند قدوى ضارعة مستغفرة ... تلك كانت خطئي .

ولكن لا بد من أن يكون ثمة شيء نسيت أو أغفلت فعله .. شيء ما لا بد من إنني أخفقت أو قصرت فيه .. ولكن كفى .. كفى .. أثرائي أسأل العفو الآن وأطلب المغفرة ؟ .. بعد أن كان ما كان .. أميا الإنسان كن جريئاً أبدأ شجاعاً متكبّراً .. لم يكن الأمر خطأ منك ولا أنت فيه المعبذ الأثيم .

أجل سأقول كل شيء الآن .. ولن أخشى أن أواجه الحقيقة .. لقد كان الخطأ خطأها هي .. خطأها هي وحدها ، لا ذنب لي فيه ..

مخلوق وقع جرىء ولكن المعجوز مع ذلك أبلغنى أن هناك تواعدا بينهما على اللقاء في بيتها وأن العلاقة كلها من تدبير صاحبة عجوز العمتين تدعى « جوليا سميون نوفنا » وهى أرملة كولونيل آخر ، وختمت حديثها معى بقولها « إن زوجتك فى هذه اللحظة بالذات عندها » .

دعنى أختصر الصورة .. لقد كلفتنى هذه المسألة نحو ثلاثمائة روبل ، إذ تقرر أن أستأجر حجرة مجاورة لمدة يومين ، وأن أراقب من خلف أبواب مقفلة أول لقاء بين زوجتى والكولونيل ... وجرى فى المساء السابق مشهد قصير ، ولكنه كبير الدلالة والشان .

فقد عادت إلى البيت قبل أن يحنّ الليل فجلست فوق السرير ، وراحت تطرق الزجاج بأناملها وهى تنظر إلى بابتامة متحدية ، فخطر لى وأنا أردّ على نظرتها أنها خلال الشهر الماضى ، أو على الأصح خلال الأسابيع الماضية ، قد تغيرت ولم تعد كما ألفت منها ، بل فى الحق عادت تقبض نفسها تماماً ، أو بدت مضطربة هائجة متحيزة للسلوان ، رغبة فى الشجار ، بل كانت تلوح متحيرة تطلب خصاماً وتدعو إلى الشجار . وحين نزع امرأة من طرازها إلى شيء من هذا البعث لا تؤذى غير نفسها ، ولا ترجع غير خاطرها ، لأنها لا تستطيع أن تجعل سلوكها منسجماً مع انزوائها الطبيعي وحياتها ، فلا عجب ألا تتصرف فى هذه المواقف التصرف الحكيم ، ولا يسعها العقل فى ضبط مشاعرهما والسيطرة على انفعالهما . وكلما انجذبت إلى جراتها وتهورها الباطنى حاولت إنتضاءهما قازدادت بالمحاولة انكشافاً ، وإن ظلت أبداً متظاهرة بالهدوء والنظام ومراعاة الظواهر ، وهى كلها غريزة لديها تفوق ما لديك منها .

وراحت فجأة تسألنى وهى تقفز من مكانها وعيناها تتلحاح شرراً .. أحسّ أنك طردت من فرتك لرفضك دعوة إلى المبارزة ؟ .

وارتدت وحشاً ضارياً ، وبدأ غضبها كهياج وحش ارتدّ مجنوناً ، ووقفت هادئاً جامداً فى مكانى من فرط الدهشة والذهول لأننى لم أكن أتوقع شيئاً كهذا منها ، ولكنى لم ألبث أن عمالكت نفسى فقلت لها على الأثر ، وبلا حركة منى ولا إشارة ، وبصوت هادئ كدائى : إبنى من الآن أمتعها أن تشترك فى عملى .. فضحكت فى وجهى ، وانصرفت من البيت لا تلوى على شيء .

والواقع أنها لم تكن تملك الحق فى ترك البيت إذ ليس فى إمكانها أن تذهب إلى أى مكان غير إبنى ، كذلك كان اتفاقنا حين تزوجنا ، وقبيل المساء عادت ولكنى لم أقل شيئاً .

وفى غداة اليوم التالى أيضاً خرجت فى الصباح ، ثم فى الأصيل عادت كذلك فأغلقت الدكان وذهبت إلى بيت عمتها وكنت منذ تزوجنا قد أغفلت معرفتى بهما فلم يتبادل زورات يوماً ، ولا أجرى بيننا لقاء . ولكنى لم أجدعهما عندهما .. واستعجت العمتان لقولى بدشة بالغة ، ثم ضحكنا فى وجهى قائلتين : « تستحق ما فعلت بك » ولم تزيدا . وكنت متوقفاً ذلك منهما ولكنى مع ذلك رشوت أصغرهما ستاً — وأعطى بها الخائكة — مائة روبل ، ودفعت منها فى الحال خمسة وعشرين روبلاً مقدماً ، ولم ينقض يومان حتى جاءتنى قائلة « الكولونيل «أفوفيتش» صديق قديم لك فى الفرقة ... إن له دخلاً فى الأمر » . فلم أكد أسمع هذا النبأ حتى ثارت ثائرى إذ لم يكتف «أفوفيتش» فيها مضى بإساءة معاملتى حين كنا فى الفرقة معاً ثم تجرأ منذ شهر مضى فجأتنى فى الدكان بحجة طلب قرض منى ، وأذكر اللحظة أنه أنثنى يضحك مع زوجتى ويتحدث إليها ، وأثنى دنوت منه فطلبت إليه ، لما كان بيننا من قبل ، ألا يعود إلى الدكان مرة أخرى وإن كنت لا أتصور شيئاً كهذا الذى جرى فى ذلك اليوم .. كل ما بدا لخاطرى يومئذ أنه

لا يزيدنى إلا صغراً فى عينها ، وإذلاً لكرامتى
عندها فلم أقبل .. وفى تلك اللحظة أقبل على الحانوت
« زبون » فكركتها ومضيت للقائه . ولم تنقضى ساعة
أخرى حتى جاءتنى مرتدية ثياب الحروج وانثانت
تقول وقد وقفت حيالى « ولكنك لم تقل لى كلمة
واحدة من هذا قبل زواجنا » .

فلم أجب وانطلقت هى منصرفة .

وفى مساء اليوم التالى كنت واقفاً فى الحجرة التى
أسلفت عليك ذكرها فسمعت من خلال أبوابها
المغلقة قرار مصبرى ، وكان فى جيبى سدس عشو
رصاصات وكانت هى فى أجمل ثيابها جالسة إلى المائدة
تستمع إلى حديث « إفوفيتش » وهو يسكب روحه
سكباً فى أذنيها ، وكنت متوقفاً ذلك كله متنبهاً به
فى جملة .. أقول ذلك ولا أكمه ولست أدرى وأنا
أقول هنا أحسنه التعبير لم أم أحسنه .

وليك نما هجرى ...

لقد لبثت ساعة أو نحوها مصغياً ... أجل لقد
لبثت ساعة أستمع إلى ذلك الحديث الذى كان يدور
بين زوجتى السيدة الرقيقة المهذبة ، وبين ذلك
المجرم القف الأحمق الشهوانى القدم الأثيم ، ومضيت
أقول لنفسى وأنا أصغى إلى ذلك الحديث كيف
عرفت تلك الزوجة الغفلة العقل المتعلمة « نصف تعلم » .
هذا الشئ الكثير الذى عرّفته . والواقع أن أبرع
الكتاب وأمهر القصاصين ليعجزهم أن يأتوا فى قصصهم
مثل هذا المشهد الذى بدا لىمنى فى تلك الخطوة المشقة
وذلك الضحك الهادئ الناعم اللين ، والاحتقار الهادئ
للزيلة ... يا لله أية شرارة كهربائية تلك التى كانت
تنبعث من حديثها وتعجباتها وصيحات الدهشة من
شفتيها ... وأى ذكاء متقد كان يلتصق فى أجوبتها
السريعة ويديتها الحاضرة .. وأى صدق كان يتجلى
على أفكارها وآرائها ! ومع ذلك كله ، أية سداجة

قلت نعم ، فقد طلب إخوانى الضباط منى أن أنتقل
إلى فرقة أخرى ولكنى استيقظتهم فاستغفيت .

« فعدت تقول : « هل طردت يومئذ طيردة
الجبان ؟ » .

قلت « نعم ، لقد عدوتى جباناً ولكن رفضى
الدعوة إلى المبارزة ، لم يكن منى جباناً ، بل كان عن
إبائى الإذعان لإملاء زملائى إرادتهم على ، وتحكمهم
فى موقعى . أرى أن تذكرى أن اعتراضى رجل
مثل على ذلك الطلب العاظم من زملائى وتحمل نتائج
رفضى وعواقب تصرفى هو سلوك أدنى إلى الشهامة
منه إلى الجبانة ، وفيه من الرجولة أكثر مما يقتضيه قبول
المبارزة بكثير » .

وشرعت - ولم أكن أملك غير ذلك - أدخل فى
شرح طويل ، أبرر به مسلكى وكان هذا الإذلال الجديد
لنفسى هو ما كانت تريد ، فغضب نظار إلى بابتيامة
خبيثة .

وعادت تسألنى قائلة « وهل صحيح أيضاً أنك
قضيت الأعوام الثلاثة التالية بنحوب شوارع سان بطرس
بورج تسأل الناس مستجدياً ، وتنام تحت موائد البليارد؟
قلت : « نعم ، لقد اعتدت النوم تحت الموائد فى
محل « فيازمسكى » فى سوق القش ولست أنكر أننى قضيت
عهداً طويلاً بعد خدمتى العسكرية أعانى شظفاً شديداً ،
وهواناً أليماً ، ولكنه مع ذلك لم يكن هواناً نفسياً
لأننى كنت لكل ما فعلته يومئذ كارهاً مائتاً ...
لقد كان ذلك كله لا يعدو فترة ذهول ، أو نكسة
عرت الإرادة ، وعدت على العقل وكانت ترجع إلى
مغريات مركزى ودوافعه ... ولكن كل ذلك قد انتهى
ولم يبق منه شئ » .

قالت : « نعم ، وأنت الآن من معاشر المائتين ؟ » .
وكانت تلك عمزة منها بسبيل دكان الرهون ولكنى
التزمت الهدوء إذ بدى لى أنها فى لهفة على سماع كلام

معرفة .. ذهبت إليها وأنا في شك وريسة من كل شيء ومن كل اهتمام لها وإن حملت في جيبى مسدساً .. وكيف كان في إمكانى أن أعتقد أنها ليست بال مخلوقة التي عرفت . وإلا فلماذا وقعت في حبها وقدرتها ورضيت الزواج بها ؟ لقد كنت أعرف أنها تكرهني ؟ ولكني كنت أعرف أيضاً أنها ليست بالمتبورة المستخفة . فأسييت ذلك المشهد بدفع الباب فجأة وللخول عليها ، وإذا به يستوى على قدميه قافراً وتناولتها من يدها وطلبت إليها الانصراف معي ، فهالك الرجل نفسه ، واستطاع أن يصيح بصوت مرتفع مضطرب ليس عندي ما أقوله ضد حقوق الأزواج المقدسة ... انصرف بها ولكني ... إذا لم يكن الرجل المهذب بلقائك ، ويأثف أهل الفضل عن الحديث مع أمثالك ، أو الوقوف في مبارزة أمام أندادك . فلا أزال لأجل خاطر امرأتك الطيبة ، ولسابق خدمتك في الفرقة ارتضى بمجادلتك . لماذا أنت قاتل في هذا ؟ هل تريد الإقدام على ترهق في المجازفة ؟

قلت لها « وقد وقعت لحظة على عتبة الباب » : « أسمعني ما يقول ؟ » . ولم تجر بيننا كلمة أخرى ونحن متصرفان إلى البيت ، وتناولت يدها فلم تعترض بل بالعكس بدا لي أن هذه الحركة مني أنهلتها أشد الذهول ، ولكن ذلك لم يطل إلا ريثماً بلغنا البيت .. وحين دخلت مضت تجلس فوق مقعد وراحت تحدجني بنظرة مستطيلة ثابتة ، وهي شاحبة أشد الشحوب ولم تلبث شفتاها أن انفجرتا عن ابتسامة ولكن نظرتها ظلت مستطيلة لا تنثني عن وجهي ، وحدجتها مختلطة ببسمة منتظرة متحدية . كأنما قد أيقنت أنني لا بد مطلقاً للرباص عليها ولكن كان كل ما فعلته أنني أخرجت المسدس من جيبى بكل هدوء ووضعه فوق المنضدة وانثنت هي تنظر أولاً إلى المسدس ثم إلى وجهي - ويجب أن تعرف أنها كانت به عليمه بحق العلم - لأنني كنت كلما فتحت الدكان للعلم

عذرية كانت تبدو في حركاتها وتصرفاتها ! لقد مضت تسخر من مصارحاته بالحب ، ونهزا بإشاراته ، وتردري منه الغزل والتشبيب . وأخيراً ، وبعملية غير متقنة ولا عجيبة وصل إلى النقطة التي كان يري إليها .. ولما تبين أنه لم يجد من جانبها اعتراضاً ظاهراً ، تجرأ فجلس بجانبها وجعلت أقول لنفسى في بداية الأمر كل ذلك منها لا يعدو خلاعة ودلالاً ، خلاعة امرأة خبيثة ولكن ذكية بارعة : امرأة تريد أن ترفع من قيمتها وتغلو في ثمنها وقدرها ...

ولكن كلا ... لقد كان صدق سريرتها واضحاً كالنهار ، حتى لا يستطيع المرء أن يشك فيها ، وكان من الجلي أن مقبها ليأى ، ذلك المقت الملبس النافر هو الذي جعل تلك الفتاة الغفل الحالية من التجربة تدبر هذه الخلوة ، ولكن ما كادت المسألة تدخل في دور الجدل حتى فتحت عينها ، وانثبت من غفاتها لقد كانت تعتقد أنها تستطيع أن تخرجي بشكل ما ولكنها بعد أن قررت الإقدام على هذا النوع من الأذى لم تلبث أن تبين أن هذه القملة فوق طاقة حياتها . إذ كيف يستطيع « إفوتش » أو أى امرئ سواه أن يمسر خاطر امرأة عفة نقية مستقيمة ذات مبادئ ومثل عليها كهذه المرأة ... فلا عجب إذا هو بالعكس قد أثار سخريتها . وعادت الحقيقة تعلن عن نفسها في أعماق روحها وتدفعها إلى إظهار استنكافها في قالب السخرية ، وأسلوب الاحتقار .. وأخيراً غضب ذلك الكولونيل الجهول القسدم ، وانصرف تعلو وجهه قرة ، ويقر سحته عيوس شديد خشيت لحظة أن يدفعه إلى الهجوم عليها وأخذها عنوة ، من فرط المروعة السافلة التي أحس بها ، ويدافع الانتقام الحقير الدنيئ منها . وأيضاً - وأقول هذا في الواقع لمصلحتي - وأيضاً أنني شهدت ذلك المنظر فلم أشعر بدهشة ، ولا ثار في نفسى منه عجب . فقد ذهبت إلى الغرفة لكي أقابل في الواقع رجلاً سبق لي به

استطعت أن أسمع كل شيء ... وساد صمت ، ومع ذلك استطعت أن « أسمع » ذلك الصمت ذاته ... وتلت ذلك حركة رهيبة ، وفي مثل وبيض برق ، وعلى الرغم من إرادتي ، فتحت عيني ، فإذا بها محمقة ببصرها فهما فوهة المسدس مصوبة إلى صدغي ، وإذا بأعيننا تتلاقى ولكننا لم نتبادل النظر غير ثانية واحدة فقد رحبت بجهد شديد أغض عيني معزماً في اللحظة ذاتها وبكل ما في روحي من قوة ألا أحرك يداً ولا قدمي ولا أن أفتح عيني مهما يحدث لي أو يرتقي .

والمألوف من التامم المستغرق في نومه أن يفتح أحياناً عينيه ، ويرفع رأسه لحظة مارة ليلقي نظرة في أرجاء الغرفة ثم بالسرعة ذاتها ، وبغير إرادة كذلك ، يلقي برأسه فوق الوسادة ويستريح في نومه دون أن يتذكر من كل ذلك شيئاً . وهذا هو ما كان مني بعد أن رأيت نظرتي في وجهي وأحسست بالمسدس مصوباً إلى صدغي ، فقد أغمضت عيني ، وظلت ساكنة الأوصال لا حراك لي كائن في سبات عميق حتى أيقظني أني ملائمة . وأني لم أبصر شيئاً وخاصة إذا هي اعتقدت أنه من المستحيل علي وقد رأت ما رأيت أن أغمض عيني مرة أخرى ، وأن أغمضهما في مثل تلك اللحظة ...

إلى نعم ، إنما ستظن ذلك بعيد الاحتمال ... وكانت الفكرة التي خطرت ببال في تلك اللحظة هي « فليكن .. لعلمها قد تخيلت الحقيقة » .. يا لله ، من أعاصير الأفكار والأحاسيس التي جرت في خاطري خلال تلك الثانية الواحدة من الزمن ، وما أعجب القوى الكهربائية التي تسري في أعماق الشعور البشري وتختلج في نواحيه .

ورجت أفكر قائلاً في نفسي لئن كانت قد ظنت الحقيقة ، وأدركت أنني لست نائم ، فقد استطعت على كل حال أن أززع إرادتها ، وأوهن من أعصابها ،

بدأت بإخراج وجهه رصاصة لأنني عند ما أنشأت هذا المكان رأيت ألا أستخدم كلباً للحراسة ، ولا أستعين بشرطي عملاق كما فعل زميلي في المهنة «توزر» ، بل عهدت إلى الطاهي بأن يفتح الباب للزائرين حين يجيئون ، وإن لم تستغن نحن معاشر أهل المهنة عن توشى وسيلة من الوسائل للدفاع عن النفس . ولهذا احتفظت بهذا المسدس محشواً ، وكانت في الأيام القليلة الأولى عقب زواجنا قد أبدت كثيراً من الاهتمام به وجعلتني أرد على عدة أسئلة بشأن طريقة استخدامه ، بل أصرت في ذات مرة على أن أطلق رصاصة منه على هدف معين - ورجائي إليك يا صاحب أن تعي ذلك كله وتذكره - ولم ألق بالاً إلى وجهها المروع ، والملع البادى على صفحتها ، بل خلعت ثيابي واستلقيت على السرير وكنت أشعر بتعب شديد فقد كانت الساعة الحادية عشرة من الليل بينما لبثت هي ساعة أخرى جالسة في مكانها ، ثم أهدأت المصباح . ونهاكت بثوبها لم تحلمه على الأريكة لصق الجدار وكانت تلك هي أول مرة أوت فيها إلى النوم في غير فراشنا ... ورجائي إليك يا صاحب أن تعي هذا أيضاً ولا تنساه .

(٦)

ذكرى رهيبة

وتلا ذلك حادث بشع ... وقد استيقظت - على ما أظن - في الثامنة فوجدت نور النهار مملأ الحجرة ، وكنت عند ما صبحت في آثم حواسي ففتحت عيني في عجلة فرأيته واقفة بقرب المنضدة والمسدس في قبضي يدها ، ولم تقطن إلى أنني استيقظت ، ولم تتبه إلى وأنا أراقبها وإذا بي فجأة أراها تلتف نحوى ولا يزال المسدس في قبضتها فبادرت في الحال إلى إغماض عيني والتظاهر بالنوم .

« - وتقدمت إلى السرير ووقفت فوق رأسي حتى لقد

ألا يكون هذا الخاطر ذاته قد دار في مخدتي ... ولكن لا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك ولو من ناحية غير إرادية ، لأن ما فعلته عندئذ قد بقي ماثلاً في فسي بعدئذ في كل ساعة من حياتي .

وقد تعود أيضاً فتسألني : لماذا لم أفعل شيئاً لإنقاذ حياتي من الخطر ؟ وجوابي : أن هذا السؤال هو ما سأله لخطاى ألف مرة وكنت في كل مرة أحس بشعريرة باردة تسري في صليبي كلما تذكرت الحادث ، ولكن روعي بدت كأنها في غيبوبة . لقد خسرت كل شيء ، لقد خسرت كل شيء بسبب خطاى ، فعلامٌ إذن أنقذ حياتي في تلك اللحظة ؟ ومن أين تعرف أنه كان في إمكانى عندئذ أن أشعر .

ولكن شعورى المدرك ظل طيلة تلك اللحظة يضطرب في أعماق اضطراباً ، ويختلج في دخيلة نفسى اختلاجاً . ومرت الزوايا وبقي السكون رهيباً كسكون الموت ، وظلت هي قائمة فوق رأسي . وعندئذ سررت في نفسي فجأة بشعريرة الأمل ، فأسرعت في فتح جفني لأبصر ، فإذا هي قد انصرفت من الغرفة ، فهبست من الفراش قائماً ؛ لقد انتصرت ، وانهمزت هي .. انهزمت إلى الأبد .

وذهبت إلى الغرفة الأخرى لأوقد على الشاي ، وكنت قد اعتدت أن أضج الغلاية في الصالون وكان من عادتها أن تشرف على إعدادها فجلست إلى المائدة صامتاً ، وتناولت منها قدحى وأنا لا أنبس بقول ، وبعد خمس دقائق أخرى رحت أنظر إليها فإذا هي في مثل شحوب الموتى ، بل أشد شحوباً مما كانت في الليلة الماضية . وردت على نظرتي إليها بنظرة مثلها .. وحين فطنت بفتة إلى بصرى المستقر عليها ابتسمت ابتسامة واهية بشفتي الشاحبتين وعيناها نساثلان هذا السؤال المتيب ، هل تراه يفكر في هذا الأمر ويبحث فيه ؟ هل تراه يعرف أم لا يعرف ؟

بهذا الاستخفاف من الموت .. ومن الجائر أن تضطرب يدها ، وتبلاشي عزيمتها ، أمام هذا التأثير الجديد الذى لم تكن تتوقعه . وقد سمعت الناس يقولون : إن الذين يقفون على حافة هاوية يشعرون بميل إلى الألقاء بأنفسهم فيها .. وأنا من ناحيتي أعتقد أن كثيراً من حوادث الانتحار والقتل إنما وقعت من مجرد تناول مسدس باليد أو الإمساك به في الكف . هناك إذن تقوم الهاوية السحيقة ، هناك المنحدر الذى لا يقرب المرء منه ولا يمشى إليه ما لم يكن مدفوعاً بقوة لا تقاوم ، أو دافع غلاب يدفع به إلى جذب الزناد .. ولكن الشعور بأننى قد رأيت كل شيء ، وأننى عرفت كل شيء ، وأننى استطعت في سكون وصمت أن أنتظر الموت من يدها قد يردها عن ذلك المنحدر متراجعة .

وطال الصمت ، ونعمرنا السكون ، حتى أحسست فجأة عند صدغى ، ويقرب شعري ، لجة باردة من الصلب ؟ ..

ولعلك تسألني هل كان في نفسي بارقة أمل في النجاة ؟ وعلى هذا السؤال أردتُ كما أردتُ على الله إذا سألني ... لم يكن في نفسي بارقة من أمل إلا واحداً في المائة إن صح ما أقول .. وإذا أنت عدت تسألني لماذا ارتقتب إذن الموت هادئاً كهذا صابراً ، أجبتك قائلاً : « أى نفع لى من الحياة الآن وقد رأيت زوجتى التى أحبا رافعة مسلماً مصوبة فوهته إلى رأسي ؟ » . وكنت أعرف أيضاً بكل قوى الحياة عندى أن بيني وبينها في تلك اللحظة صراعاً رهيباً على الحياة . صراع حياة أو موت ... صراعاً بين الرجل الذى كان في الليلة الماضية قد أتهم بالجن واستحق عليه الطرد من الجيش . كنت أعرف ذلك وكانت هي أيضاً تعرف .. إذا كانت فعلاً قد توهمت الحقيقة ، وأدرت أنني لم أكن نائماً .

ومن المحتمل ألا يكون الأمر كذلك .. من المحتمل

وهل رأى أم لم ير ؟ .. وعندئذ توليت يبصرى في استخفاف . وبعد الغداء أقفلت الدكان وخرجت لشراء حاجز وسرير من حديد . وعند عودتي ، أقمت السرير في الصالون وجعلت الحاجز قائماً حوالتيه .. وكان هذا السرير لها هي ، وإن لم أقل ذلك لها ، ولكنها فهمت في صمت ، وأدركت من السرير ذاته أنني رأيت وعرفت كل شيء فلم يبق شك في الأمر ولا ريب . وفي تلك الليلة ذاتها أيضاً تركت المسدس فوق المائدة

كالعادة ، ورقدت هي في صمت فوق فراشها الجديد ، لقد انفصمت رابطة الزواج بيننا .. لقد أنهزمت ، ولكن لم يصفع عنها ولم يغفر لها . وماكاد الليل يوهن حتى بدأت تهذي ، ولما تنفس الصبح كانت في حى شديدة .

وعلى هذه الحال لبثت ستة أسابيع سوياً ، وهي مدّة ذائبة . .

انتهى القسم الأول ، يليه القسم الثاني



فتح الكتب

سيرة الحبشة

تأليف الحبيب الحسن بن أحمد - تحقيق الدكتور مراد كامل -
من مطبوعات إدارة إحياء التراث بوزارة الثقافة والإرشاد القوي
للمقدمة ٩٠ ص ، النص ٦٢ ص ، الفهارس ٦ ص

بقلم الأستاذ إبراهيم الأبياري

هذا كتاب عاصريه فكرة تملأ على الدكتور مراد كامل رأسه يوم عاد عام ١٩٥٠ من أوروبا ، بعد زورة علمية لبعض جامعاتها ، يحمل في جعبته «سيرة الحبشة» مصورة عن نسخة محفوظة بمكتبة «ليند» .

وكان النص عندها فيما يبدو تبيهاً بصرفه المحقق المتقصى عن أن يضطلع بنشره . لأنه كان مع هذا اليم تلقى أحدائه خبرة تكشف عن مجبه ، ونجلو غامضه ، أفادها الدكتور «مراد» من رحلة له سابقة إلى الحبشة ، وإقامة له فيها طويلة مجزئة .

ولكن أنى لمثل هذه الخبرة بالغة ما بلغت أن ترد على المخطوطة نقصاً من أولها كان صفحات كاملة ، وتحريفاً يثبت في أسطرها يعوزه أصل سليم يقومه .

هذا لبث هذا النص بين يدي السيد المحقق ، يصرف عنه هذا النقص الشائن وهذا التحريف العائب ، ويجذب إليه ما فيه من حديث مفصل عن صلة اليمن بالحبشة ، يعوزنا ما هو دونه في المراجع العربية على كثرتها ، إذ قلما نظفر إلا بأشتات مبعثرة وكلمات مفرقة ، لا تبلغ مبلغ هذا الحديث الذي ساقه الحبيب متصلاً ، على الرغم من تاريخ موصول بين هذين البلدين عقدت أواصره منذ القدم ، تشير إليه قصة بليقيس ملكة سبأ مع سليمان ، قبل الميلاد بكثير ، ثم تلك

الحروب الأولى التي وقعت بين هذين القطرين حين هب ملك الحبشة لنصرة نصارى نجران حين عنف بهم ذو نواس وأمن قهيم قتلاً وتحريقاً ، ثم جاء الإسلام فإذا الحبشة أول مهاجر للمسلمين وإذا اليمن المسلمة يقصد منها القاصدون إلى الحبشة مهاجرين يؤثرونها على غيرها .

ولكن هذا التاريخ المتصل يفقد - كما حدثتلك - حديثاً متصلاً ، يستوى في ذلك ما سبق ميلاد المسيح عليه السلام ، وما جاء بعد ظهور المسيحية ، وما جاء بعد ظهور الإسلام .

فسيق السيرة وتكتب التاريخ والبلدان العربية منه أخباراً متفرقة . كذلك الأخبار التي أوردها ابن هشام في السيرة والطبري وابن الأثير والمسعودي في تواريخهم ، والعمرى في كتابيه المسالك والتعريف بالمصطلح الشريف ، والقلقشندي في كتابه صبح الأعشى ، وكذلك التنف التي أوردها ابن خرداذبه والإصطخرى وابن حوقل وياقوت وابن جبير ، لا يجتمع منها جميعاً بحث متصل أو أخبار موصولة .

وحين تبيها المقرئ (٨٨٤٢) - وهو صاحب التوالم الطويلة - للكتابة عن الحبشة نجد خلف لنا وريقات لا تبلغ الباب من الكتاب ، وبأني إلا أن يسميها كتاباً باسم «الإلام بأخبار من بأرض الحبشة من ملوك الإسلام» .

وعن المؤرخين المسلمين في ذلك واضح ، فهم كانوا لا يعتنون أنفسهم إلا بذكر ما يحس الرقة الإسلامية التي أظلتها الإسلام برأيه ، وهم موصولون بها ما بقيت ضمن

أخباره ، ولكنه لم يشر من قرب أو بُعد لكتاب الحيمى هذا ، وهو جزء متمم لتاريخه .

وتتاح للسيد المحقق فرصة مع قيام البعثة المصرية إلى اليمن عام ١٩٥٢ ، وعلى رأسها زميل عالم هو الدكتور خليل يحيى ناي .

ويعمل الدكتور « ناي » مع رغبات المتظلمين إلى مخطوطات اليمن وما تضم من كنوز رغبة الدكتور مراد في البحث عن خطية أخرى لتلك الرحلة . وما هي إلا أشهر قلائل حتى تعود البعثة المصرية ، ويعود الدكتور « ناي » ومعه مصورة لنسخة من تلك الرحلة ، وجد أصلها الخطى بمكتبة حفيد من أحفاد المؤلف ، هو القاضي لطف محمد الحيمى .

وإذا هذه المخطوطة قديمة كتبت سنة ١٠٦٠ هـ أى بعد عودة الحيمى من الحبشة بعام . وإذا هي كاملة لا ينقصها شيء ، وإن جاءت تخالف مخطوطة ليدن في رسم بعض الكلمات ، تخط بين الضاد والطاء ، ولا تفرق بين أثناء المربوطة وأثناء المفتوحة في الرسم .

ولكن هذا ومثله لم يكن بالشئ العسير تصحيحه وإقامته ، وحسب أنها شجعت السيد المحقق على البدء والأخذ في العمل . ثم إذا في أترك السيد المحقق إلى إسبانيا لعمل على مبعوثاً من الحكومة ، لم أكد أخذ فيه ، وأهني له حتى أقطع عنه عن غير عذر مقبول . اللهم إلا رغبة من تلك الرغبات التي كثيراً ما تضر وهي توهم أنها تنفيد ، وإذا أنا ألقى الدكتور مراد منكفئاً على مراجعة تجارب الطبع سيئ الكتاب للظهور .

ويظهر الكتاب وكأنه لم يظهر ، فإظفر بإعلان يعرف به ويدل عليه ، وبقي تحول بينه الحجب فهو حيس في مخازن الكتب بوزارة التربية والتعليم تطلبه باستارة مدموغة تضيف إلى ثمن الكتاب مزيداً من المال ، ثم إن القارئ ملزم بالاختلاف إلى تلك المخازن مرة ومرة ، وما أظنه يقوى على واحدة ، وملتزم بأن يتلبّث

هذا التناقض الجامع ، وحديثهم عن غير هذا حديث تمليه الصلات التي وجدت بين تلك الرقعة وغيرها من البلدان المختلفة ، تملي بعضه الحروب التي ثارت أو الصلات السلمية التي نشأت . وكان هذا الحديث في جملة شخص المسلمين أكثره ، ولغيرهم أقله . يفصح لك عن ذلك كتاب المقرئ الذي أشرنا إليه ، فهو لم يعرض للحبشة يؤرخ لها كلها ، وإنما عرض لها يؤرخ لناحية مكلة لهذا الغرض العام الذي فرغ له المؤرخون المسلمون . وما نظن تكليفهم بغير هذا كان ضد طبيعتهم التاريخية ، ولكنه كان شيئاً تعوزه الرحلة المفيدة والعيش المقم ، وكثير منهم لم يظفروا بهذه ولا ذاك ، وكان شيئاً تعوزه القراءة المحيطة وجاءهم كان مشغولاً بما بين يديه وما تحت حسه ، ولقد نقلوا قليلاً عن غيرهم مما شاع وذاع وأصبح إهماله يعدّ على المؤرخ نقصاً .

وما وقع عن العرب وقع عن غيرهم حتى استقامت لهم الرحلات فاستقامت لهم مادة التكوين عن غير البيئات التي يعيشون فيها .

وحين استقام لبعض الرحالة العرب شيء من هذا أسهموا في التاريخ العام يكتبون عنه ، وسوا في ذلك كتباً قيّمة .

• • •

لذا كان العثور على نص مثل نص الحيمى فيه صفة الحديث الجامع للتصل شيئاً له خطره عند المؤرخين الذين يعينهم أن يضيفوا إلى علمهم المتور علماً غير متور . ولقد عرض المؤرخون لتلك الحقيقة التاريخية التي عرض لها الحيمى في رحلته هذه ، وتحدثوا عن ملك الحبشة حينذاك - وهو فاسيلادس - حديثاً جمعوا مواد من هنا ومن هناك ، ولكنهم لم يقرأوا على هذه الرحلة الحيمية ، التي تكمل سرية هذا الملك الحبشى ، إذ نجد « بروشون » ينشر بحثاً عن « فاسيلادس » في الجزء الأول من المجلد السامية لسنة ١٩٩٨ يتقصى فيه

الداعي إلى اختياره رسولاً إلى ملك الحبشة وسفره إليها وعودته منها ويقول : « وله كتاب وصف فيه سفره منذ عزم من حضرة الإمام إلى أعرسفره » ، ويعوْشهور « ، ويسكت عن ذكر اسم هذا الكتاب مجتزئاً بالإشارة التي تدل على أن هذا الكتاب وصف لرحلة .

ثم نجد محمد بن علي الشوكاني صاحب « البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع » يعرض لوصف ما كان مستخلصاً لإياه من كتاب المؤلف هذا كما تدل على ذلك عباراته التي أوردناها إلى أن يقول : « وهذه الرحلة مشقة على عيالي و غرائب قد جمعها صاحب الترجمة في كرايس هي يأيي الناس »

فأنت ترى معي أن هؤلاء الذين ترجموا للمؤلف كانوا على موصولة بكتاب أسماه أحدهم رسالة ، وأشار **لأنهم** — ولم يصرح — إلى أنه كتاب في الوصف ، **وكاد** **لأنهم** أن يسمى الكتاب رحلة .

ونحن إلى أن المؤلف كتب ما كتب ، ولم يسمه ، في كرايس — كما يقول الشوكاني — يتداولها الناس دون أن يكون لها عنوان . وهذا الذي جعل هؤلاء المؤلفين لا يقطعون برأى في تسميتها ، ولكنهم أجمعوا أو قاربوا أن يجمعوا على أنها إن سُميت فرحلة أو رسالة .

ترى من أين دخل هذا العنوان « سيرة الحبشة » على هذا الكتاب أو تلك الكرايس كما يقول الشوكاني ؟

بطالنا السيد الزميل المحقق الدكتور مراد كامل بهذا العنوان — أعني سيرة الحبشة — مرتين ، أولاً التي تحملها الصفحة الأولى من الكتاب — أعني غلافه — وهذه أمثلها الثانية التي تحملها الصفحة الأولى من

النص ، وفيها : « هذه سيرة الحبشة التي ألفها سيدنا الداعي العلامة شرف الله والدين الحسن بن أحمد الحلي بل الله ثراه .. الخ »

ولكن أية مخطوطة حملت هذا ، أتلك التي استجلبها السيد المحقق من اليمن والتي أشار إلى أنها كتبت سنة ١٠٦٠ هـ ؟ أم مخطوطة من المخطوطات الأخرى التي لم يشر السيد المحقق إلى تأريخ كتابتها ، وأكبر الظن أنها

وقتاً طويلاً حتى يقدَّر للكتاب ثمن ، وما أطول ما يلبث دون أن يقدَّر للكتاب ثمن !

وأكد لهذا أحسن أن الحديث عن الكتاب غريب على القارئ ، وكنت أحب أن تسبقه قراءة له من المعنيين بهذه الدراسات والمقارئين فأضمن لونا من ألوان المشاركة في الرأي غنيا في ظلها العلم ويستقيم نهجه ، ولكن ما لا يترك كله لا يترك جله ، والحديث يدعو بعضه بعضاً . وأبلغ ما يضارُّ به العلم السكوت عن الجدل فيه ، وأذى ما تؤذي به عالماً لإعراضك عن عمله بالقد البريء والتتويه المتسم بالقصد .

• • •

والكتاب بعنوانه « سيرة الحبشة » يدل على أنه ينتظم حديثاً متصلاً عن الحبشة في حقبة ممتدة . ولكنك لا تكاد تلمَّ به قارئاً حتى تنتهي إلى أنه ليس إلا وصفاً لرحلة قصيرة الأمد جاء أكثرها في وصف الإياب وما سبقه وما صاحبه . ثم في وصف الإياب وما اعترضه من عقبات ، والقليل الباقي الذي كان يجب أن يخصَّص للحبشة خصصه المؤلف بأمور عارضة أذت الموضوع الرئيس ولم تفده .

وما نظن المؤلف كان يجهل أن كلمة « السيرة » يراد بها الوصف الجامع المتصل ، وأن « سيرة الحبشة » لا يمكن أن تدل إلا على تاريخ الحبشة ينتظم الحديث عن ملوكها وأحوالها ، وأن إطلاق هذا العنوان دون تحديد أو تخصيص يجب أن ينتظم تاريخاً طويلاً موصولاً إلى عصر المؤلف ، إن صبح أن هذا العنوان المصدَّر به الكتاب كان له .

ونجد صاحب « خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر » حين يترجم للمؤلف يقول : « ألف رسالة في الغيبة لنية » ولا يذكرها بهذا العنوان الذي صدرت به .

ثم نجد صاحب « أنباء الزمن في تاريخ اليمن » يعرض للمؤلف في حوادث سنة ١٠٥٦ هـ فيذكر السبب

هنا ، والذي أشار إليه الشوكاني بأنه كراريس بأيدي الناس . اللهم إلا إذا كان عنواناً من تلك العناوين الكثيرة التي دأبت جمهرة من المؤلفين على التأنيق فيها دون التأنيق في الموضوع . وهو مع هذا القرض أيضاً مدفوع بأن واحداً من هؤلاء المؤرخين لم يذكره لأنه لم يره على تلك الكراريس التي وقعت له . وبمثل هذا دفعنا العنوان الذي اختاره السيد المحقق وحملته بعض المخطوطات .

وإنما لننتهي بعد هذا إلى ما أشرنا إليه قبل اعتماداً على حديث من ترجموا للمؤلف ، وهو أن هذا الكتاب كان غفلاً من عنوان .

وإذا كان لا بد أن نختار له اسماً فهو هذا الاسم الذي ذكره ابن أخي المؤلف « حديقة النظر ووجهة الفكر في عجائب السفر » ؛ يشارعه إلى هذا العنوان الذي حملته المخطوطات ، وإلى هذا السكوت الذي كان عن المؤلفين .

• • •

ويسوق الحديث بعد عنوان الكتاب إلى مؤلفه : فلقد وضع الحليمي كتابه هذا عن رحلة إلى بلاد غربية عليه ، كل ما فيها يحتاج إلى وقفة وكل وقفة تحتاج إلى حديث . ولقد استقرت إقامته في تلك البلاد أعواماً ثلاثة تسبقها تسعة أشهر في الرجال والحلج وهو مقبل عليها ، ويسبقها تهجد طويل عن حديث شاع عن ملك الحبيشة ووفدت به رسلاً إلى ملك اليمن عن رغبته في اعتناق الإسلام .

وتعقب تلك الأعوام الثلاثة أشهر قضاهما الحليمي في الإياب تعرض له الصعاب كما عرضت له في الذهاب ، وإذا هذا كله بطويه الحليمي في صفحات معدودات :

١ - يميل نشر رسالتين كتبهما ملك اليمن إلى ملك الحبيشة ، فيفوت على المؤرخين وثيقتين تاريخيتين من أهم الوثائق .

متأخرة ؟ فإن كانت الأولى فكيف فات ثلاثة من المؤرخين - آخرهم وفاة هو الشوكاني ، وكانت وفاته سنة ١٢٥٠ ، وكلهم إن لم يكن جلهم ، يني حديثه عن الحليمي أنه كان على صلة بكتابه - أن يقعوا على هذا العنوان فيذكره . لانكاد نصدق هذا إلا إذا صدقنا أن هذه النسخة كانت محبوسة في خزانة حفيد المؤلف لم تخرج إلى السوق وخرج غيرها . ومن هنا كان هذا الذي فات هؤلاء المؤرخين .

وإن كانت الثانية - أعني أن هذا العنوان حملته نسخة أخرى متأخرة - اعلمنا أن النفس قليلاً إلى أن هذا العنوان موضوع بأخرة ، وأنه كان من الأشياء التي كان يجب على الزميل الدكتور مراد كامل أن يقف عنده قليلاً ولا يقبله في يسر ودون استقراء ، وهو الذي ساق في مقدمته (ص ١٢) نقلاً عن مخطوطة من تاريخ الكبيسي مخطوطة بمكتبة برلين برقم (٢٣٣) ترجمة للمؤلف كتبها ابن أخيه وفيها : « وصف رحلتنا والصعاب التي لاقاها في هذه الرحلة التي ساهبا : حديقه النظر ووجهة الفكر في عجائب السفر » .

ويعقب السيد المحقق على هذا بقوله : « وهو مل ما ينهر عنوان هذه الرحلة » ، ولم نعلم عليه في المخطوطين اللتين وقتنا لنا . فنحن الآن حول اسم الكتاب بين أمور ثلاثة :

١ - تلك التسمية التي حملها المخطوطات واختارها السيد المحقق عنواناً للكتاب .

٢ - تلك التسمية التي طلع علينا بها ابن أخي المؤلف .

٣ - سكوت هؤلاء المؤرخين الذين ذكرناهم عن تصريح باسم للكتاب .

وإنما لنقف إزاء تلك التسمية التي طلع علينا بها ابن أخي المؤلف نسأل :

هل هي لهذا الكتاب أم لكتاب آخر غيره في موضوعه ، فالعنوان الذي ذكره ابن أخي المؤلف يكاد يوحي بموضوع طويل غير هذا الموضوع القصير المذكور

وعلى الرغم ، مما أخذته على الحيمى فلقد ترك لنا هذا القليل المبتور صفحة لو لم يكتبها ، لفقدنا بفقدنا آخر قطرة فى الإناء .

وبعد . فلئن كان الحيمى قد فوت علينا بعض ما نحب فلقد أثبت لنا السيد المحقق الكثير مما نحب فى تلك المقدمة الدارسة الطويلة التى أُرِبت صفحاتها على النص وجاوزته بنصفه فبلغت صفحاتها التسعين . ولن أحب أن أناقش الزميل فى رغبة وفاسيلادس ملك الحبشة فى الإسلام : هل كانت لفظة سياسية منه كما يرجح الزميل ، أم هى لفظة دينية كما أرجح أنا ؟ فقد فوت علينا الحيمى بما أهمله من تلك الكتب المتبادلة دليل الحديث ، ولن يرجعنى عما رجحته لإهمال ملك الحبشة استقبال الحيمى ، فما أكثر ما تفعل بطانات الملوك وما أقواها فى بعض الأحيان ، وأضعف الملوك إلى جانبها !

ولكنى أحيى أن أعتب عليه فى شيء كان يملك أن يزيدنا فيه علماً فيحل ، هو سكوته عن بعض الألفاظ التى وردت فى الكتاب فلم يترجم لنا معانيها ، وهو المشارك فى المعجم الكبير ، ويعلم ما لهذا من نفع .

وأخيراً فهذا أثر نادر يصحبه جهد نادر ، أحب أن يفيد منهما القارئ ، لا يضيره أن المؤلف قصر فى شيء فقد قدم لك غيره كاملاً ، ولا يضيره أن المحقق قد هفا فى القليل ، فلقد قرّم لك الكثير ، وأنت لا تحس التثوة إلا فى الصفحة الملساء .

٢ - ويهمل إثبات كتب ملك الحبشة إلى ملك اليمن وحديث رسله ، وهو لا شك كان حاضراً هذا كله . ويبيد أن يمضى رسول فى مهمة ولا يكون عنده علم بأولها .

٣ - ويهمل أن يثبت تفصيل ما جرى بينه وبين الملك ، وما جرى بينه وبين السادة والزعماء فى الحبشة ؛ بأن يقول : وناشتم وناشونا .

٤ - وهو حين يهمل هذا يسرف فى عبارات الدعاء والثناء والتعوذ .

٥ - ويشغله تميق العبارة وتكلف السجع عن أن يفرغ لغرض المؤرخ الواضح . وكان أمامه حديث مستفيض عن البلاد وطبيعتها وأحوال أهلها ومعالها لم يلم به إلا قليلاً ، وهو فى هذا القليل غير شاف ، وكان أمامه الغرض الذى أرسل من أجله ، وحام حوله ولم ينصح .

ولعل الحيمى حين كتب رسالته الصغيرة تلك عقب عودته لم يكتبها للتاريخ ، ولم يكتبها كتابة المؤرخ ، بل لقد خيل إليه أنه ملزم ألا يقول للناس ما يقوله للملوك . من أجل ذلك التزم هذا القموض وهذا الإجمال ؛ شأنه فى ذلك شأن المؤرخين الذين يؤرخون لما يعاصرون ، إما إجمالاً مبهم أو إسرافاً فى غرض . ولقد فعلهما الحيمى فأجمل فى التاريخ وأسرف فى الثناء على الملك . ولقد كان يؤرخ للحبشة وهو فى حل من أن يقول ، ولكنه لم يقل لأسباب سياسية توجهها ، أو توجهها من حوله فلم يسمحوا له بذلك ما يريد . ولقد كان إجمال القول ذا سعة ، والقتال غير حي ، ولكننا لم نظفر بما فيه شفاء .



الحياة الثقافية في شهر

ركب الثقافة

عزم سريع
بقلم الأستاذ حسن كامل الصبري

توينجن. وقد قام المستشرق الألماني هارتمن برتنب أورا
هذا المخطوط ونشر منه مقتطفات قصيرة في نشرات
جمعية الدراسات العلمية في مدينة كنجسبرج .

وفي نشر هذا الكتاب ربطاً بين ماضي الوحدة
بين إقليمي الجمهورية العربية المتحدة وحاضرها، وهو
ما وقفت فيه وزارة الثقافة حين احتضنت هذا الأثر
فسيكشف للناس عن حقائق علمية كثيرة ذات أهمية
كبيرة للمؤرخين .

• • •

وقد أخذت الإدارة الثقافية بهذه الوزارة في تنفيذ
مشروعاتها الضخمة التي تهيأ لإخراجها في القريب ،
من تحقيق للآثار القديمة ، ومن تبسيط لعين الأدب
العربي ، ومن تأليف في شتى فروع المعرفة ، ومن ترجمة
لروائع الآداب العالمية .

وفي مقدمة ما بدأت آلات الطباعة تدور ليخرج
للناس حقاً أدق تحقيق : كتاب « المعنى » للقاضي
أبي الحسن عبد الجبار بن أحمد بن عبد الجبار الحمداني
وكان شيخ المعتزلة في عصره وقاضي القضاة والمتوفى
بالري سنة ٤١٥ هـ . وقد قدم كتابه للصاحب ابن عباد .
وهو كتاب يقع في ثمانية عشر جزءاً في أبواب مختلفة
كل باب يعد جزءاً مستقلاً ، يتناول فيها الكلام على
علم الكلام عند المعتزلة وحديثهم عن الإرادة وخلق
القرآن وإعجازه وغير ذلك .

وقد أحيل تحقيق أجزاء الكتاب إلى كوكبة من
المحققين الأفاضل منهم الدكتور إبراهيم بيومي مذكور
والأستاذ أمين الخولي والأستاذ إبراهيم الأبياري والدكتور
أحمد فؤاد الأهواني والأب جورج شحاتة قنولي

على الرغم من أننا في صمم الصيف وقد انصرف
كثير من الناس عن جد الحياة إلى لهما فإن حركة
النشر - على غير عاداتها في مثل هذه الأشهر -
أخذت في نشاطها ، ذلك أن اهتمام الحكومة
بالحركة الثقافية دفع دور النشر إلى هذا النشاط ،
فاهتمت وزارة الثقافة ومشروعاتها التي تعدها الآن
قد أمدت تلك الدور بالحيوية استعداداً لموسم يترجى
أن يكون خيراً على الثقافة والعاملين في حقلها الواسع .
والمؤلفون والمحققون دأبون حاكفون على ما ينتجون
لايسلمون للصيف ويقيه بسلطانه عليهم . ونحن نشهد
حركة كلها حد تدفع أمامها الفئ من التأليف واتناه
من المطبوعات لينزوي عن الناس وليذهب جفاء ويبقى
ما ينفع الناس .

فها هي ذي وزارة الثقافة في الإقليم الجنوبي تختص
أثراً تاريخياً جليلاً يحققه الدكتور محمد مصطفى مدير
متحف الفن الإسلامي ، وهو مخطوط يتناول تاريخ
الوحدة بين مصر وصورية في المدة من عام ٨٨٥ هـ
(١٤٨٠ م) إلى عام ٩٢٦ هـ (١٥٢٠ م) للمؤرخ
الدمشقي محمد بن علي المشهور بابن طولون ، وقد تناول
فيه مؤلفه مظاهر هذه الوحدة في السياسة والقضاء
والجيش والإدارة والشعور والعاطفي .

والمخطوط الذي ينشره الدكتور محمد مصطفى هو
الوحيد في العالم قدّمه إليه الدكتور كاله ، ويزيد في
قيمه أنه نخط مؤلفه ، والأصل محفوظ بمكتبة جامعة

واستقبل الناس كذلك كتاب «الخطابة» لأرسطو بتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي، وهو من مشروعات الوزارة، وقد تولت نشره مكتبة النهضة.

ويستقبل الناس كذلك بعد أيام قليلة كتاباً أخرجه وزارة الثقافة ونشرته هذه المكتبة أيضاً، هو «ديمقراطية القومية العربية» من تأليف الدكتور محمد عبد الله العربي. وقد تناول فيه الكلام على الديمقراطية العربية وما فيها من معاني الحرية والعدالة، وقارن بينها وبين الديمقراطيات الأخرى.

• • •

أما الجهود الفردية التي يقوم بها المؤلفون والمحققون ودور النشر فقد خرج منها عدد لا بأس به؛ نذكر منه الآن ديوان ابن الدُمَيْسَةِ، وقد بذل في تحقيقه الأستاذ أحمد وإبى النفاخ جهداً كبيراً، وكان تحقيقه شطراً من رسالة تقدم بها الأستاذ النفاخ إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة لنيل الماجستير. وأما الشطر الآخر فكان دراسة مطوّلة للشاعر والديوان لم يتح لها أن تنشر بعد، فرأى ألا يحلّ التقدمة من اللامع إلى ما اتسع له من أطراف القول.

ولم تقلّ العناية التي بذلت في نشر هذا الديوان عن العناية التي بذلت في تحقيقه، فقد أخرجه مكتبة دار العروبة في مظهر أنيق.

• • •

ويصدر قريباً عن دار بيروت ودار صادر كتاب «ولاة مصر» لأبى عمر محمد بن يوسف الكيشى المصرى المتوفى سنة ٨٣٥٠ هـ. وهو أول مصدر مصرى للتاريخ المصرى الإسلامى، وأغنى كتب التاريخ بمادة الأخبار عن تاريخ مصر وولاها.

وقد سبق أن نشر هذا الكتاب منذ خمسين عاماً المستشرق رُفْن كست Rhuvon Guest، ولكنه كان في حاجة كثيرة إلى إعادة تحقيقه حتى تولى هذه المهمة الدكتور حسين نصار.

والدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة والأستاذ محمود الخضيرى والدكتور توفيق الطويل والأستاذ سعيد زايد. ويصدر منه في فترة وجيزة جزوان أحدهما عن خلائق القرآن وقد حققه الأستاذ إبراهيم الأبيارى، والآخر عن إعجاز القرآن وقد قام بتحقيقه الأستاذ أمين الخولى.

• • •

وفي سبيل الظهور إلى الناس كتاب آخر مما تنشره الإدارة الثقافية وهو «تاريخ ميّافارقين» لابن الأزرق الفارقى، ولهذا الكتاب قيمة تاريخية ذلك أنه يصف حياة البلاد الإسلامية السياسية والاجتماعية والاقتصادية منذ ظهور الإسلام حتى وفاة المؤلف حوالى سنة ٥٨٠ هـ وبصفة خاصة أحوال الدول الإسلامية التي عاشت في جنوب روسيا الحالية مثل الدولة الشدّادية التي قامت في ميافارقين ومثل الدولة الرومانية والأوثنية في القرنين الخامس والسادس الهجريين أى في العصر الذهبي عاشر في المؤرخ.

وما يزيد في قيمة الكتاب أنه نقل عن مصادر هامة فقدت فيما فقدت في العصور السالفة كبقية أجزاء تاريخ بغداد لابن أبى طاهر طيغفور، وكتاب التوصل لمحمد ابن على الشمشاطى. وقد نوه بهذا الكتاب كثير من العلماء الأجلاء كابن الأثير وابن شدّاد وابن خلكان وسبط ابن الجوزى، واستقوا منه كثيراً من الأخبار والمعلومات.

واستقبل الناس من آثار تلك الحركة الثقافية الكبرى التي تتولاها هذه الوزارة كتاب «اختصار التذخ المملّى في التاريخ المملّى» لابن سعيد المغربى، وقد ترجم فيه لطائفة من رجال الأندلس في القرن السابع الهجرى الذين عاصروهم المؤلف ونقل عنهم مشافهة أو روى عنهم. وقد حقق هذا الكتاب الأستاذ إبراهيم الأبيارى وقدم للكتاب مقدمة عرض فيها لأصل الكتاب ومختصره فيبين الصلة بينهما.

• • •

أدباء العراق والمدرس بكلية الآداب في بغداد .

ثم تصدر أخيراً ثلاثة كتب تتصل بما نحن فيه الآن من صراع ضد الاستعمار : الأول عنوانه « التنافس الدولي في شرق إفريقية » والثاني « التنافس الدولي في بلاد الصومال » وهما من تأليف الدكتور جلال يحيى المدرس بمعهد الدراسات الإفريقية بجامعة القاهرة . والثالث عنوانه « الأسلحة النووية ومستقبل الإنسان » تأليف الدكتور لينوس باولنج وترجمة الأستاذ محمد محبوب .

• • •

أما الشركة العربية للطباعة والنشر فقد انتهت من طبع مجموعة طيبة في الأدب والتاريخ والفقه ، منها « نور الدين » وهو كتاب ألّفه الدكتور حسين مؤنس تناول فيه حياة الإسلام في مرحلة من أشد مراحل كفاحها ونضالها وبطولة وفدائية . ومنها كتاب « الإسلام وحاجة الإنسانية إليه » من تأليف الدكتور محمد يوسف موسى ، وكتاب « الحرام في الفقه الإسلامي » وهو بحث مقارن وضعه الأستاذ أحمد مهي بهنسى ، ثم « رسالة الجندي العربي » وهي رسالة اختارها الأستاذ السيد فرج من كتاب « عين الأثر في فنون المغازي والشهائات والسير » للإمام ابن سيد الناس للمثني سنة ٧٣٤ هـ وقد حققها وشرح أحدثها من وجهة النظر الحربية الحديثة ، وذلك إلى جانب مسرحية شعرية للأستاذ عزيز أباطة عنوانها « غروب الأندلس » ، وقصة طويلة للمرحوم الدكتور محمد حسين هيكل عنوانها « هكنا خلقت » .

• • •

وما تزال كثرة من دور النشر تعمل وتعمل جاهدة في سبيل نهضة ثقافية ثائرة على الفساد في التأليف لتتمشى الثقافة مع ثورة الوطن جنباً إلى جنب نحو هدف واحد هو البناء الشامخ الراسخ القائم على دعائم قوية لأجيال يجب ألا تنسى ماضيها المجيد وهي تنظر إلى الأفق المشرق الجديد .

كما يصدر عن هاتين الدارين كتاب « القيّان في الجاهلية » للدكتور ناصر الدين الأسد ، وهو رسالة كان قد نال بها درجة الماجستير الممتازة ، وتناول في هذا الكتاب الكلام على الغناء والمغنيات قبل الإسلام . وتستصدر عنها دراسة للشريف الرضى يتناول فيها مؤلفها الدكتور إحسان عباس شخصية الشريف وشعره .

بالتحليل والدرس

• • •

وهناك في بيروت دار نشر أخرى تعنى بالتراث العربي هي دار الحياة ، وقد أصدرت أخيراً كتاب التقريب لحد المنطق لابن حزم الأندلسي حققه لها الدكتور إحسان عباس .

كما نشرت مجموعة من دراسات الأستاذ جبرئيل في الثقافة الإسلامية تناول فيها وجوهاً مختلفة من تلك الثقافة ، وقارن بينها وبين نظيراتها من الثقافة العربية القديمة والوسيلة . وقد تولى ترجمة تلك الدراسات الدكتورة محمد يوسف نجم وإحسان عباس وأليس فرجة .

• • •

ونشر أخيراً في مصر عن « دار إحياء الكتب العربية : عيسى البابي الحلبي وشركاه » الجزء الثاني من شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد الذي يقوم بتحقيقه الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم . وهو يجمع إلى جانب الشرح خلاصة ما في كتب الأدب والتقدم والتاريخ والنسب والمغازي والسير والفقه والمجلد .

وتنضّ دار من دور النشر في مصر على حداثة عهدا بعبء ضخم في هذه المهمة الجلييلة لتنظيف الجليل الجديد ، وهي « دار المعرفة » فتؤدى واجبها وتنتشر بضعة كتب قيمة ، منها اثنان متصلان بالعصر العباسي ، وهما « زهديات أبي نواس » و « في الأدب العباسي » وقد ألّفها الدكتور علي أحمد الزبيدي من

الى مازالت متمسكة بأهذاب الواقعية في فن المصور
الكبير ميشيل كرشه وعمود جلال وعبد القادر النائب
وجرية حاد .. إلى أقصى ما يبلغه التعبير التجريدي
المسيطر على لوحات أسعد زكاري وأدهم إسماعيل
وقتيبة شهاب ، وما بين هذين النقيضين من اتجاهات
ويول تعبيرية وتكعيبية وحوشية ، نجد ميلاً واضحاً
إلى صراحة التعبير .

وأقصد بصراحة التعبير ذلك الاجتهاد والإنخلاص
في سبيل الكشف عن لب المواضيع التي تستمد
عناصرها من البيئة في الإقليم الشامي ، وتستند إلى
واقع الحياة ، دون التجاء إلى الخدعة الصناعية ،
أو التكلف في إظهار مهارة الأستاذية ، حتى ولو
بدت سلاجة المصور في معالجة الأسلوب الفني
الذي اختاره ليبر به عن شعوره . وهذا الإنخلاص

معرض الربيع

لفنانين الإقليم الشامي

عرض بقلم الأستاذ محمد صدق الجباخنجي

بالأمس طالعنا وزارة الثقافة والإرشاد بمعرض
الربيع الأول لفنانين الإقليم الشامي الذي افتتحه السيد
ثروت عكاشة في مساء يوم الثلاثاء ٢٠ يونيو من
هذا العام بمتحف الفن الحديث .

وقد اشترك في المعرض ٢٧ مصوراً من بينهم
سيدتان ، وخمسة مثاليين . وبلغت المعارضات ٦٩
لوحة مصورة بالألوان الزيتية والمائية ، وبعض لوحات
فوتوغرافية لثمانيل تعذر نقلها لعرضها في هذا المعرض .
والمواجهة الصريحة هي السمة الغالبة في جميع
الإنتاج المعارض المتنوع الأساليب ، فن التأثيرية



لفنان عمود حماد

« المهاجرون »

من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالإقليم الشامي

أن الفنان يحكم صفته هذه ، يتدرب على العمل ،
ويسعى بقته من أجل إسعاد الآخرين .

وفي معرض الربيع الأول لفناني الإقليم الشمالى
أمثلة كثيرة تدل على أن من بين العارضين أساتذة
من المزاويلين لفنونهم ، وهواة من عشاق الفن يحاولون
أن يحققوا لأنفسهم وبأنفسهم هذه المتعة الروحية .
وليس غريباً أن نجد الفن ، بمختلف أساليبه
الحديثة والمعاصرة ، ينمو ويزدهر في الإقليم السورى
الغنى بمناظره الطبيعية الجميلة .

● ظاهرة التقدير

وثمة ظاهرة استرعت انتباهي في هذا المعرض ،
وهي الإقبال على تشجيع الفنانين العارضين باقتناء
لوحاتهم فبناات كثيرة ، منها : سبع لوحات اقتنتها



« تحية »
من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالإقليم الشمالى

لا يد أن يصل حتماً بالفنان إلى غاية الإبداع لأنه
بطبيعته صادر عن حب ، وعن رغبة ، وعن تصميم
على بلوغ الأهداف الفنية الرفيعة .

● الفن بين الهواية والمزاولة

وطالما أن الإنسان ميّال بطبعه إلى رؤية الشئ
الجميل ، فإن الفنون بمختلف أنواعها وأساليبها
عنصر أساسى في حياة الشعوب ، لأنها المرأة الصادقة
للحضارة ، والدليل على رقى سمو الشعور الإنسانى .
وكلنا يعلم أن في ذاته قوة كافية .. هي قوة
الخيلة المتصورة . ونعلم أيضاً أن قوة الخيلة شئ ،
والقدرة على خلق هذه التخيلات ، وجعلها حقيقة
ملموسة ومنظورة ، شئ آخر . ونعلم كذلك أن
الإنسان القادر على هذا الخلق ، هو ما نسميه
فناناً .. أى صاحب فن ، أو بمعنى أدق ، صانع
الجمال ، والقادر على إدخال السعادة في نفوس
الناس برؤية الجمال فيها يحيطهم من أشياء . ونعلم



« أحطابة »
من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالإقليم الشمالى

وكانت لفظة تدل على حسن تقدير السيد كمال الدين
حسن وزير التربية والتعليم المركزي لفن المصور
عبدالقادر النائب فاقني صورتين من معروضاته .

● النشأة والتطور

والفنون الجميلة - فنون الرسم والتلوين ونحت
التمائيل - لم يتجاوز عمرها في الإقليم الشامي الثلاثين
سنة منذ أن بدأت في أواخر سني الأستعمار التركي على
يد المصور توفيق طارق صاحب المدرسة الأكاديمية
وكانت بداية طبيعية لكل من يريد أن ينشأ نشأة
سليمة قائمة على أسس من المعرفة بالقواعد المدرسية
للتمكن من صناعة الفن ، قبل أن تعصف الطفرات
السريعة ، التي اعترت فنون القرن العشرين في أوروبا ،
بعواطف وأحاسيس الفنانين الناشئين الذين لم يلبثوا
حتى نزع الكثير منهم إلى باريس وروما ، للتعرف
على الفنون الحديثة التي غيرت وجه الفن الأكاديمي
والواقعي والرومانسي الذي يعالج ، ويناقش ويسجل
أحداث التاريخ ، وأساطير البطولة ، والعواطف الإنسانية
الحياة . ولذلك البحوث الفنية الحديثة تظهر
على لوحات إخواننا من فنانين الإقليم الشامي ، ولكنها
محوت محذودة ، لانكاد تتعدى الصورة الشخصية ،
والطبيعة الصامتة ... وهي من المواضيع التي وجد فيها
المصورون الفرنسيون « سيزان » ماعقق وجهة نظره في تحويل
طبيعة الأشكال إلى أسطوانات ومكعبات ذات تكوينات
هندسية ليبر بها عما يستحث مشاعره من أجل إيجاد
فن جديد ... قوامه التحرر من سيطرة العين المخدرة
والانطلاق في التعبير عما تحسه نفسه ، ويتصوره خياله .
والطبيعة الصامتة ، تتألف من الأواني والأقمشة
والزهور والفواكه ، وغير ذلك من الأشياء التي يمكن
للفنان أن يؤلف منها وحدة مرتبطة ، لها من أشكالها
مدلول ، قد يكون موضوعي ، أو جمالي .. وهي
بطبيعتها قابلة لأن يتحكم فيها الفنان ويشكلها تشكيلا
جديداً يفسح بها عن وجهة نظره فيما يريد أن يعي
بتفسيره ، أو التعبير بها عن عواطفه وأفكاره .
ومن بين زملائنا من فنانين الإقليم الشامي من



« بدوية »

للفنان نعيم إسماعيل

من مقتنيات وزارة الثقافة والإرشاد بالإقليم الشامي

وزارة الإرشاد القومي بالإقليم الشامي وهي : « الوردة
الجميلة » للفنان نصير شوري ، و « العطش » للفنان
محمود حماد ، و « دمشق القديمة » للفنان محمود
جلال ، و « كادح » للفنان سامي برهان ،
و « الخطايون » للفنان صلاح الناشف ، و « بدوية »
للفنان نعيم إسماعيل و « تحية » للفنان ممدوح قشلاش .
واقفنت وزارة التربية والتعليم أربع لوحات : « المهاجرون »
للفنان محمود حماد ، و « التلوج في دمشق » للفنان
نصير شوري ، و « مقهى البحارة » للفنان خالد معاذ
و « فواكه » للفنان هشام زريق . واقفنت مديرية
المتاحف والآثار بدمشق صورتين إحداهما : « الحصاد »
للفنان صلاح الناشف ، والثانية « الخطابة » للفنان أدهم
إسماعيل . ولم يفت مديرية التبغ والتبناك أن تقتني
لوحة « الغوطة » للفنان زهير صبان الذي استطاع
بأسلوبه التأثري السريع اللمس أن يستهوي قنصل
عام اليابان الذي اقتنى صورته الثانية « الراعية » .



فنان عبد القادر الناب

فصول

الجميلة بوزارة الثقافة والإرشاد بالإقليم الشمالى - وهو الذى أشرف على تنظيم المعرض - إن فى دمشق رابطة للفنانين المصوريين والمثاليين - تأسست عام ١٩٥٦ ، وعقر الرابطة مرسوم حر يشرف عليه أساتذة من الأعضاء . وعلى الرغم من عدم وجود مدرسة للفنون فى الإقليم الشمالى إلا أن الحركة الفنية تتقدم تقدماً سريعاً سيؤدى حتماً ، وفى وقت قريب ، إلى إنشاء مثل هذه المدرسة . وفى ضرورة تنادى بها تلك المواهب الفنية الفنية التى تتفتح عاماً بعد عام فى مدارس التعليم العام .

وكان رد الأستاذ عفيف بهنسى أنه لا يمكن تحقيق فن قومى عرقى مالم يحدث اندماج تام بين فناني الجمهورية العربية المتحدة . وذلك عن طريق تبادل المعارض والزيارات بين فناني الإقليمين ، وإصدار مجلة فنية مشتركة يسهم فى تحريرها نقاد الفن من العرب . وقد سألتاه عن المهتمين بشئون النقد الفني فقال : أستطيع أن أشير إلى الجهود الكبيرة التى يقوم بها الدكتور سليمان قطايا ، وصدق إساعيل ، وما أبذلها لأنهم مجهود فى هذا الميدان .

نرح إلى القاهرة بدافع من روابط الإخوة والعروبة للدراسة بكلية الفنون الجميلة ، نذكر منهم الفنان ناظم الجعفرى ، ونصير شورى ، وكلاهما أتم دراسته بقسم التصوير فى كلية فنون القاهرة فى سنة ١٩٤٧ : والأول نرح إلى البرازيل عام ١٩٥٣ ، ثم عاد إلى وطنه بعد عام ، والتحق بوظيفة مدرس للتربية الفنية . وفى أسلوبه الأكاديمي تظهر بوادر ميوله نحو الفن التأثري فى انفعالاته بالحركة القومية ، والأحداث التاريخية . والثاني سافر إلى باريس وروما فى سنة ١٩٥٠ ، ثم عاد ليشغل وظيفة مدرس للتربية الفنية ، وله ميول خاصة نحو الحياة فى الريف ، ونال جوائز كثيرة فى معارض دولية .

والمواضيع التاريخية ، والأحداث القومية والشعبية ، تنزع على لوحات فناني الطليعة ، محاولين بها رسم خط فكري جديد : لُحِثَتِ العروبة ، وسُدَّاه الوحدة . ولقد أتاح لنا معرض الربيع الأول ، الذى أقيم أخيراً بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وه «أتيليه» الإسكندرية بعد ذلك الفرصة للتعرف على فنون زملائنا . ويقول الأستاذ عفيف بهنسى مدير الفنون